

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS – INTERPRETAÇÃO TEATRAL

**A HISTÓRIA DE PRINCESA
OU
O DEPOIMENTO PESSOAL PARA A COMPOSIÇÃO DA CENA *BABY E JANE* NO
ESPETÁCULO *QUEM DISSE QUE NÃO*.**

STEPHANIE CAROLINE MARQUES SANTOS

Brasília

2013

STEPHANIE CAROLINE MARQUES SANTOS

A HISTÓRIA DE PRINCESA
OU
O DEPOIMENTO PESSOAL PARA A COMPOSIÇÃO DA CENA *BABY E JANE* NO
ESPETÁCULO *QUEM DISSE QUE NÃO*.

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas
Bacharelado, habilitação em Interpretação Teatral, do
Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília. Orientadora: Prof. Dra Felicia
Johansson Carneiro.

Brasília

2013

BANCA EXAMINADORA

Nome: Felicia Johansson Carneiro

Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

Assinatura:_____

Nome: Luciana Hartmann

Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

Assinatura:_____

Nome: Simone Silva Reis Mott

Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

Assinatura:_____

Dedicatória Stephanie.

Dedico meu trabalho à pessoa mais importante da minha vida, à mulher que me ensinou a ter fé e acreditar nos meus sonhos e objetivos. À minha mãe incondicional. Dedico à minha família de duas pessoas, dedico a você, mãe.

Dedicatória Princesa.

Dedico meu trabalho à pessoa mais importante da minha vida, à mulher que me ensinou a ter fé e acreditar nos meus sonhos e objetivos. À minha mãe incondicional. Dedico à minha família de duas pessoas, dedico a você, Dona Jassa.

Agradecimentos de Stephanie.

Agradeço à Deus por esse cara tão gente boa comigo, que me ensina a cada dia, que a vida é muito mais simples que a gente pensa.

Agradeço à minha mãe, que durante esses vinte dois anos me dedicado tanto amor e me transmitiu tanta sabedoria. Obrigada por ser a minha maior incentivadora. Te amo Mamis.

Agradeço a minha melhor amiga Marina, por estar na minha vida a mais de dez anos, estando ao meu lado nos principais momentos da minha vida. Obrigada Gigante.

Agradeço as minhas Luizas: Sarinha, Raquel, Lalah, Marina e Claudinha, por serem o meu público mais assíduo e por serem essas amigas mais do que companheiras. “Luizas forever”.

Agradeço à todos meus amigos e amigas artistas que conheci durante esses quatro anos e sete meses que fui estudante de Artes Cênicas. Obrigada pelos ensinamentos e experiências compartilhadas. Um agradecimento especial para todas as Divas e Divos do meu semestre.

Agradeço aos meus mestres Denis Camargo, Felicia Johansson, Jesus Vivas, Marcus Mota, Luciana Hartmann e Simone Reis. Obrigada por todos os ensinamentos que me transmitiram durante essa fase, tenho certeza que levarei um pouco de cada um de vocês por toda a minha carreira artística.

Agradeço também à todos os amigos, colegas, conhecidos, agregados e desconhecidos que de alguma maneira me incentivaram como artista.

Agradecimentos de Princesa.

Agradeço ao Cara lá de cima, por me dar toda coragem que eu puder pra que não me faltasse forças pra lutar.

Agradeço à minha a fã número 1, Dona Jassa. Te amo muito!

Agradeço à minha melhor amiga (imaginária) Carol. Obrigada por estar comigo em TODOS os momentos da minha vida. Espero que você não se torne um transtorno psíquico daqui alguns anos.

Agradeço às enfermeiras do Hospital Santa Luzia, por influenciarem a minha mãe escolher esse nome de Princesa que é a minha cara.

Agradeço à vidente gaúcha, Dona Minerinha, que viu o meu futuro no qual serei muito famosa e rica. Estou contando com a sua previsão.

Agradeço à Maria das Graças Meneghel, por ter me influenciado durante toda minha infância a sonhar a ser uma atriz mirim da Rede Globo de Televisão. Obrigada também, por me fazer sentir inferior a todas as meninas loiras que poderiam ser Paquitas.

Agradeço à todas as agências de modelo e coordenações de concursos de beleza, por falarem que eu sou gorda e nariguda. “Com as pedras que vocês me atiraram estou construindo meu castelo”

Agradeço à todos os meus futuros fãs. Princesa já ama vocês ♥

Citação por Stephanie Marques.

[...]Agora eu sei, Kóstia, agora eu compreendo que no nosso trabalho, representando no palco ou escrevendo, o que importa não é a glória, não é o esplendor, não é aquilo com que eu tanto sonhava, mas sim a capacidade de suportar. Aprenda a carregar a sua cruz e acredite. Eu acredito e, assim, nem sofro tanto e, quando penso em minha profissão, não sinto medo da vida. (personagem Nina de *A gaivota*. Anton Tchekhov)

Citação por Princesa.

Eu quero ser famosa/ ser uma grande artista/ gravar comercial/ ser capa de revista. (Música Chic chic. Interprete Kelly Key).

SUMÁRIO.

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – Mamãe diz: Nasce uma estrela - Princesa.....	14
CAPÍTULO 2 – Enfrentando Princesa e decidindo criar.....	17
2.1. Princesa ou atriz?.....	17
2.2. Escuta, tem gente querendo falar.....	18
2.3. NEGO. NEGO!.....	21
2.4. Colabora...quem? Eu + você + eles.	25
CAPÍTULO 3 – O encontro de Princesa com Stephanie Marques.....	35
3.1. O mundo está infestado de Princesas.....	35
3.2. Stephanie e seu reflexo de Princesa.....	39
3.3. Negação: Ai, ai como eu soffro.....	41
3.4. Transformando Princesa em arte.....	45
3.4.1. <i>Baby e Jane</i>	50
3.4.2. <i>As aventuras da beleza de Julie Caroline</i> ou vamos continuar....	58
CONCLUSÃO – Ou aprendendo a conviver com Princesa.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

ANEXOS

1. Fotos e reportagens da carreira de Princesa.
2. Escrita Automática.
3. Roteiro da cena *Cabana*.
4. Conto – Dentro do Espelho.
5. Carta de Princesa para Stephanie.
6. Texto cena *Baby e Jane*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Primeira capa de revista de Princesa. Arquivo pessoal. 1993.....	16
Figura 2. Foto do espetáculo <i>Quem disse que não</i> . Cena <i>Samba final</i> . Foto de Daniel Queiroz. Junho de 2012.....	18
Figura 3. Fotos para divulgação do espetáculo. Foto de Roberto de Ávila. Junho de 2012.....	25
Figura 4. Foto espetáculo do espetáculo <i>Quem disse que não</i> . Cena <i>Cabana</i> . Foto de Roberto de Ávila Junho de 2012.....	33
Figura 5. Não importa o que aconteça, continue sorrindo. Foto retirada do domínio público da internet.....	35
Figura 6. Trabalho Acadêmico de Sarah Cortez. Foto: por Sarah Cortez. Junho de 2009.....	42
Figura 7. Performance <i>Cartas</i> . Foto por Zizi Antunes. Janeiro de 2012.....	44
Figura 8. A atriz Bette Davis como Baby Jane. Montagem retirada do domínio público da internet.....	49
Figura 9. Primeira versão da cena <i>Baby e Jane</i> . Foto de Isabella Pina. 2 de maio de 2012....	51
Figura 10. Cena <i>Baby e Jane</i> espetáculo <i>Quem disse que não</i> . Foto de Roberto de Ávila. Junho de 2012.....	54
Figura 11. Cena <i>Baby e Jane</i> espetáculo <i>Quem disse que não</i> . Foto de Roberto de Ávila Junho de 2012.....	55
Figura 12. Cena <i>Baby e Jane</i> espetáculo <i>Quem disse que não</i> . Junho de 2012.....	57
Figura 13. <i>As aventuras da Beleza de Julie Caroline</i> . Foto de Daniel Queiroz. Fevereiro de 2013.....	59

LISTA DE TABELA

Tabela 1. Pesquisa sobre padrão de beleza.....	37
---	----

INTRODUÇÃO.

Há alguns anos, quando decidi que queria ser atriz, fui questionada sobre qual era a verdadeira função do ator. prontamente e quase de forma decorada respondi: “Dar vida a outras pessoas.” A pessoa que me fizera a pergunta se deu por satisfeita com um sorriso torto, indicando que a minha teoria não respondera nada e, por isso logo mudou de assunto perguntando-me se eu teria chance de ganhar dinheiro com essa profissão. Hoje, cinco anos depois, se eu fosse a pessoa que havia conversado comigo, retrucaria a minha resposta indagando: “Mas que pessoas são essas que você diz que é capaz de dar vida?”. Certamente aquela aspirante a atriz de teatro de escola, desconversaria com uma resposta meio torta que falaria um pouco de nada vezes nada.

Com o tempo, uma pergunta me incomodou cada vez mais: Qual é a minha função como atriz? E junto com ela outras incertezas vieram como: Quem são esses seres que levo para cena? O quanto do que eu mostro para o público sou eu e o quanto é o meu personagem? Ou será que eu não passo da mesma criança metida a esperta, que imitava outras pessoas só para chamar a atenção dos demais para a história que estava contando?

Durante esses quatro anos e sete meses que me dediquei a fazer um curso superior em Artes Cênicas Bacharelado na Universidade de Brasília, tentei encontrar respostas para esses questionamentos em relação a minha função como atriz e do que eu represento em cena. Durante a graduação experimentei várias formas de construir personagens. Passei pelos meus espaços mais íntimos com os métodos de Stanislavski até as tipificações mais claras de Ariano Suassuna, não deixando de fora o meu lado mais perdedor como *Clown* e os principais depoimentos pessoais como *performer*. Sinto que deixo a fase da graduação sendo de tudo um pouco e um pouco de nada.

Desta forma, a partir dessas crises de identidade e representação (Personagem/ figura/ *personal*/ *performer*/ personagem-tipo /comediante/ *clown*/ indivíduo), fundamento a minha pesquisa de monografia, utilizando como base a cena *Baby e Jane* do espetáculo *Quem disse que não*, que foi o resultado de um ano de pesquisas baseado nos meus depoimentos pessoais.

No primeiro capítulo, contextualizo a minha imersão no teatro, ainda na infância. Expondo desta forma, os principais fatos da história da minha vida, que me influenciaram na construção de performances e cenas para o espetáculo *Quem disse que não*.

No segundo capítulo, relato o processo de construção do espetáculo *Quem disse que não*, demonstrando o nosso desejo de representar algo diferente, algo que nos representasse

como artistas e indivíduos. Nesse capítulo, também discorro sobre o nosso primeiro contato com o tema central do espetáculo – negação. Por fim, comento como aconteceu a construção criativa, desta turma composta por vinte pessoas, a partir de um processo colaborativo.

No terceiro e último capítulo, a partir do meu principal depoimento pessoal – a negação do corpo, relacionado ao padrão de beleza estético ocidental, contextualizo, através da avaliação de uma pesquisa, o tema por mim abordado. Comento a minha tomada de consciência de certos padrões comportamentais que me influenciaram pessoalmente e artisticamente. Relato as minhas principais performances realizadas durante o processo e por fim, analiso a estrutura da cena *Baby e Jane* e o desdobramento desta cena intitulado de *As aventuras da beleza de Julie Caroline*.

CAPÍTULO 1 – Mamãe diz: Nasce uma estrela - Princesa.

Baseado em fatos reais.

No dia 11 de maio de 1990, em uma linda tarde de outono, na capital do nosso país, nasce a tão esperada e aguardada criança que estava destinada a brilhar. Com quatro quilos, quinhentas gramas e medindo cinquenta e três centímetros, a linda menina que acabara de nascer já chamava a atenção de todos do hospital, principalmente por ter os cabelos e os olhos negros e a pele alva como a da princesa do conto de fadas. A menina logo se tornou o xodó das enfermeiras e foi apelidada de Princesa, o que inspirou a sua mãe a batizar essa bonequinha amada por todos com o nome das duas princesas de Mônaco.

Com apenas cinco anos, logo após a sua estreia no teatro, no papel principal da peça *A Margaridinha Dorminhoca*, em que alcançou êxito total, Princesa viaja para o sul do país, onde por acaso se encontra com uma vidente muito conhecida da região. A vidente, ao olhar para menina, diz: “Que menina bonita. Ela ainda vai ser muito famosa e muita rica. Todos da família irão reconhecer o seu talento.” As palavras da vidente encheram a mãe e a avó da Princesa de orgulho que, a partir daquele momento investiram ainda mais na carreira artística da menina, colocando-a em vários cursos de teatro, jazz, passarela e modelo fotográfico.

Princesa cresceu saudável e cheia de vida. A condição de filha única, com muitos momentos solitários, fez com que sua imaginação fértil inventasse sua melhor amiga, a qual ainda convive atualmente. Com poucos amigos (reais) na infância, mas sabendo da sua pré-disposição para brilhar, já ensaiava suas apresentações em seu quarto para as suas bonecas e para a sua mãe, sua maior fã, que apoiava a próspera carreira da pequena Princesa. Toda vez que a linda menina saía na rua e sentia a relva em seu caminho, imaginava que eram seus fãs enlouquecidos com sua presença agarrando suas pernas. Muito educada, como sempre foi, ela reverenciava seu “público” e mandava beijos sorridentes para cada um.

Ao se tornar adolescente, Princesa passa pela fase de “patinho feio”. Humilhada na escola por ser muito alta, Princesa passa por anos difíceis e começa desacreditar no seu potencial para brilhar. Alguns anos depois, ela investe no teatro de escola, tentativa de voltar a ser o centro das atenções. E como ela não nega o porquê de ter vindo ao mundo, se torna uma das garotas mais populares da escola, voltando a ocupar o lugar que é dela por direito: O centro do Universo.

Princesa, além de atriz possui outros talentos como desfilas e fotografar. Com dezoito anos é convidada para participar do concurso de beleza da sua cidade e, em apenas um mês ela consegue emagrecer dez quilos. Más línguas dizem que ela teve princípio de bulimia e anorexia... Boatos! Princesa perde a faixa e a coroa que representavam a beleza suprema para uma jovem com peitos de silicone. Após o concurso, é humilhada pelos organizadores, pois os mesmos disseram que estavam enganados em relação a sua beleza, acusando-a de não ser bonita o suficiente para ser coroada a mais bela da cidade. Mas Princesa não se abala e continua indo atrás dos seus sonhos. Determinada em se tornar uma grande estrela, Princesa participou de alguns outros concursos de beleza e se consagrou recebendo três títulos de beleza suprema.

Vocês pensam que ela está satisfeita? Princesa não se cansa... Fica duas horas na academia durante seis dias por semana, introduz duas vezes por semana gás carbônico na região glútea para diminuir as estrias e celulites, toma laxante quando necessário para emagrecer um quilo e meio e usa pomada para hemorroida nas olheiras para suaviza-las. Mas entre os inúmeros “sacrifícios de beleza” que Princesa faz, sem dúvida, o mais importante de todos foi enfrentar seis horas de cirurgia estética para cerrar o seu maxilar e sua mandíbula, colocando seis placas de titânio e dezesseis parafusos para enfim, ter o perfil que tanto sonhou. Mas Princesa ainda quer mais, até o fim do ano pretende perder dez quilos, colocar 250 ml de silicone em cada seio e o que ela considera mais importante, fazer a sua sonhada rinoplastia.

Mas será que depois de tantos sacrifícios, Princesa vai conseguir galgar o seu verdadeiro lugar ao sol? E enfim ganhar os prêmios como melhor atriz, do OSCAR, do globo de ouro, do troféu imprensa do Silvio Santos e dos Melhores do Ano do Domingão do Faustão? Ou quem sabe deixar sua marca na calçada na fama, ser homenageada no Arquivo Confidencial de algum programa dominical e ser fotografada da Ilha de Caras com seu *affair*? A dúvida que nos resta é: Princesa ainda irá conseguir realizar todos os seus sonhos? Ou continuará apresentando suas cenas mirabolantes para suas bonecas e seu reflexo no espelho? Só o tempo dirá...



(Figura 1. Primeira capa de revista de Princesa. Arquivo pessoal. 1993).

CAPÍTULO 2 – Enfrentando Princesa e decidindo criar.

2.1. Princesa ou atriz?

Talvez por coincidência ou destino, a história de Princesa se pareça exatamente com a minha. Por incrível que pareça meu nome também é inspirado no das princesas de Mônaco; faço cursos de teatro, dança e modelo desde criança; participei de concursos de beleza; e o mais surpreendente, é que também já me encontrei com uma vidente que me dissera quase as mesmas palavras. Princesa nasceu para ser atriz e principalmente para brilhar, eu não nasci “predestinada”, mas inexplicavelmente eu sempre disse para todas as pessoas que gostaria de ser atriz “quando crescesse”. Predestinação ou não, nunca saberei. A verdade é que quis ser atriz muito antes de saber exatamente qual era a verdadeira função do ator. Não que já tenha descoberto, mas creio que na maioria das vezes começamos a interpretar muito antes de entender que atuar é uma profissão.

A necessidade que percebi em expor umas das minhas principais máscaras sociais, expor nesse trabalho de conclusão de curso, é a de reforçar a importância que esse depoimento pessoal exerceu para a minha composição no espetáculo *Quem disse que não*. Marina Lima, baseada em alguns processos que utilizam o depoimento pessoal como ponto de partida de pesquisa, comenta:

Esses artistas destacam a importância do que chamam “depoimento pessoal”: “depoimento pessoal” é sua colocação como ser humano, como cidadão e artista. [...] É deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada [...] não estão interessados em “camuflar” características, mas ampliá-las. (2002 *apud* FABIÃO, 2008, p. 12.)

Desta forma, a demonstração das minhas principais características pessoais fez com que eu tivesse a oportunidade de me colocar como ser humano e como artista nesse processo e, principalmente me proporcionou a ter uma tomada de consciência desta minha máscara social, que influenciava as minhas escolhas pessoais e artísticas.

Renato Cohen comenta que “O trabalho do artista é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema.” (2007, p. 45). Tomando como base as palavras de Cohen, posso afirmar que neste processo que resultou no espetáculo *Quem disse que não*, eu começo

a me libertar das minhas amarras condicionantes e deixo de ser estudante de Artes Cênicas, de ser Princesa e começo a agir como artista.

2.2. Escuta, tem gente querendo falar.



(Figura 2. Foto do espetáculo *Quem disse que não*. Cena *Samba final*. Foto de Daniel Queiroz. Junho de 2012).

E assim acabava o espetáculo: vinte atores enfileirados, sujos de um líquido branco não identificado que poderia gerar inúmeras interpretações, cantando um samba de letra fácil e melodia agradável de se escutar. Isso depois de exporem muita sujeira em um espetáculo de uma hora e cinquenta minutos, sujeira tanto no sentido literal como no sentido figurado, aludindo à sujeira cotidiana de atos inescrupulosos. Os atores cantam em alto e bom tom com seus sorrisos largos “Quem disse que não posso mais cutucar a ferida/ Depois de toda tristeza vem a redenção.”, como se naquele momento eles tentassem se redimir com o público de tanta

violência e exposição do que se é negado socialmente, com frases como “Sendo humano eu posso chorar o meu pranto/ Mas se alegria chegar, quem disse que não”. Mesmo levando o público para uma provável fuga e alívio, os vinte atores continuavam satirizando o “sistema perfeito”, fazendo menção à festa mais popular do Brasil, o carnaval, no qual a maioria da população esquece as suas dificuldades e os problemas sociais por cinco dias e onde tudo sempre acaba em festa e “felicidade”.

Mas, antes de chegarmos à cena apoteótica, de samba e sorrisos, ou até mesmo a exposição de negações, muitas vezes não solucionadas, tivemos um árduo caminho de pesquisa pessoal que nos gerou o tema central do espetáculo, a construção de cenas e *personas* que permeiam o mesmo. Éramos vinte atores com uma faixa etária de vinte a vinte cinco anos, com aspirações de criar o novo (como se o novo já não tivesse sido criado), de ter uma linguagem própria e uma necessidade absurda de contar novas histórias, as nossas histórias.

Essa necessidade de expressar o que realmente nos interessava também se faz presente nos conselhos de Valère Novarina “Ei! Atores, atorezas, seus corpos clamam pelo desejo!” (2005, p.14) Acredito que no começo do processo de conclusão do curso, ainda na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, estávamos possuídos por esse desejo que Novarina alerta aos atores Desejo este que não está relacionado apenas à matéria física do corpo, e sim da alma. Quando utilizo a palavra alma, além de levar em consideração os seus sinônimos como espírito e psique, me refiro à vontade consciente e inconsciente que impulsiona o corpo a se expressar. Nossos corpos e almas clamavam por um desejo de exposição, queríamos mostrar o que há de mais belo ou feio, nudez, cicatrizes, manias, medos, alegrias e mentiras. Queríamos nos mostrar.

Mesmo sendo jovens, nós não nos sentíamos motivados em representar histórias que não eram nossas ou que não se adequavam à realidade em que estávamos inseridos. Desta forma, por meio de um consenso, a turma decidiu que não iria trabalhar com um texto ou autor específico. Nossos anseios eram de intervir na realidade, resignificar e antropofagicamente regurgitar as nossas visões de mundo. Renato Cohen comenta sobre essa “recriação da realidade”, que vai ao encontro dos nossos ideais como artistas: “possibilitar a estimulação do aparelho sensorial para outras leituras dos acontecimentos da vida.”. (2007, p.63)

Percebendo essa necessidade de exposição de si e a busca incessante do novo que o professor e doutor Marcus Mota, nosso orientador nas disciplinas Métodos de Pesquisa em

Artes Cênicas e Diplomação em Interpretação Teatral I, começou a nos guiar por outros caminhos teatrais, que muitos ali nunca tiveram ou que nunca entenderam. Porque naquele momento necessitávamos penetrar o desconhecido para descobrir o novo que tanto almejávamos. Precisávamos sair das nossas zonas de conforto pré-estabelecidas e tentar encontrar novos impulsos e questionamentos artísticos, para enfim encontrar os nossos objetivos como artistas.

O orientador Marcus, logo nas primeiras semanas, conseguiu observar características naquele grupo de 20 jovens que eu só consegui perceber meses depois, e nos disse: “Vocês são jovens e imaturos artisticamente para estarem desmotivados de uma linguagem que ainda mal exploraram (textos e autores específicos). O novo que vocês procuram está na forma como vocês desejam recontar as histórias que vocês vivenciam. Vocês são jovens, da classe média brasileira, invadindo a sua cidade. E como artistas vocês devem ter algo a dizer.” (Diário de Bordo¹, agosto de 2012). Nossa única certeza era a que queríamos falar, mas não sabíamos ainda o quê.

Ao analisar essa falta de direcionamento que a turma demonstrava devido à multiplicidade de ideais artísticos, no dia três de outubro de 2011, Marcus nos trouxe uma palavra que se tornaria a ideia central do espetáculo: Não. A partir de então surgiram questionamentos sobre as palavras não e negação. A maioria delas em um “campo pessoal do ator, e associada a algum fato de sua vida ou de sua experiência” ² (RINALDI, 2006, p.137), como por exemplo: O que eu nego? Quando sou negado? Qual é a minha maior negação?

Em processos criativos como o de Pina Bausch, “um dos primeiros passos tomados, na criação de uma obra é a elaboração de perguntas ou palavras-chave associadas ao tema principal do trabalho, que servirão como molas propulsoras para a criação.” (RINALDI, 2006, p.137). O que demonstra que, assim como no nosso trabalho, Bausch também utiliza dos questionamentos feitos para os atores, para instigar a construção de cenas, imagens e coreografias. Os questionamentos servem como a base inicial de pesquisa e, principalmente uma maneira de ressaltar a importância criativa que o material pessoal do artista exerce no processo.

Outro exemplo de grupo que se pauta em questionamentos para trilhar um caminho de construção de espetáculo é o grupo Teatro da Vertigem. O diretor Antonio Araújo deixa bem

¹ Durante muitos momentos utilizarei como referências trecho de textos escritos por mim, que me auxiliaram durante a pesquisa de todo o processo. Por ser uma criação autoral eu ressalto a importância dos mesmos.

² A relação que os atores do grupo Teatro da Vertigem possuem como os questionamentos propostos, feitos durante os workshops, onde se potencializa ao máximo o depoimento pessoal. (RINALDI, 2006, p.137)

claro que, durante o período de pesquisa de “cenas-respostas” para os questionamentos propostos, os atores não devem rejeitar nenhuma ideia, “respeitando a primeira imagem ou impulsos encontrados, sem julgar o valor da sua produção. O Interesse estava no que trouxessem de consciente e inconsciente em sua formação, suas fantasias e seus desejos.”. (RINALDI, 2006, p.137)

Ainda sem saber ao certo o que estávamos fazendo e para onde iríamos, começamos a seguir por um caminho de construção de espetáculo particularmente obscuro. Era como se toda a minha segurança adquirida durante alguns anos de teatro, para a criação de um espetáculo, tivessem ido embora. Como se a estabilidade de criação, que havia encontrado reproduzindo o meu estereótipo de atriz (Princesa), não se encaixasse no que estávamos construindo. Sendo assim, em muitos momentos, a minha sensação era de estar desenvolvendo algo de um tema abstrato para algo que não representasse nada. Mas esse foi o caminho que decidimos seguir, o caminho do ator compositor, da criação coletiva e do processo colaborativo.

Mas, antes de ter o entendimento teórico como artista de todos esses termos, do que estávamos criando e das suas formas de construção, fomos instigados a criar sem roteiro prévio, sem personagem, sem texto e muito menos sem direção. A responsabilidade de criação foi dada exclusivamente a nós atores, a partir do nosso entendimento, das nossas discussões e das nossas histórias vivenciadas sobre o tema sugerido: não.

E foi assim, quase que por intuição, que eu comecei a criar e expor as minhas melhores ou piores negações, tentando a cada nova cena ou performance apresentada me instigar como atriz e recriar novas possibilidades para minha função como artista. Almejei, ao máximo, sair da minha zona de conforto e do estereótipo de criação que já havia me acostumado, considerando sempre as palavras de Constantin Stanislavski no livro *A preparação do ator* “Descobri um segredo: não permanecer muito tempo no mesmo ponto, repetindo sempre o que se tornou familiar.” (2008, p.31).

2.3. NEGO. NEGO!

ne.gar. v.t.d. **1.** Dizer que não é verdadeiro (uma coisa). **2.** Afirmar que não. **3.** Não admitir a existência de. **4.** Não reconhecer como verdadeiro. **5.** Recusar.” (FERREIRA, 2001, p. 483)

Não, negaça, negação, negacear, negar, negativa, negativismo e negativo. Oito maneiras de se dizer não, oito maneiras de dizer sim para outra alternativa. A palavra não é uma das primeiras que escutamos ainda quando crianças: “Não faz isso”, “Não pode”, “Não mexe aí”. A maioria de nós foi criado por meio da “educação do não”. Não que isso seja ruim, mas durante a maior parte das nossas vidas escutamos mais “nãos” do que “sins”. Pensando por essa lógica, a ideia central do espetáculo está muito mais próxima das nossas vidas do que de temas e histórias que não fazem parte do nosso cotidiano.

A partir do momento que decidimos falar de um tema – negação, começamos a entender que iríamos tratar de algo que permeia questionamentos primordiais do ser humano, relacionados ao seu entendimento básico e suas funções em uma sociedade. Percebemos que falaríamos não só das nossas realidades, das nossas negações, mas que iríamos expor uma realidade que engloba questões filosóficas, existencialistas, religiosas, enfim, todos os principais questionamentos feitos pelo homem no decorrer da sua vida, entre o “sim” e o “não”. Retrataríamos a realidade cotidiana, de forma não material, por tratarmos de um tema abstrato. Mas antes de termos essa ideia do todo, de sociedade e de cotidiano, nos voltamos para as nossas experiências: as nossas negações. Quando fomos questionados pelo orientador Marcus Mota “Qual é a sua negação?”, nas minhas anotações do meu diário de bordo, escrevi:

A primeira negação que me veio à cabeça foi a de quantas vezes negamos a imagem que vemos no espelho. Eu mesma sou um exemplo de negação da própria imagem. Mas penso que talvez seja até normal, devido à quantidade de informações distorcidas do que seria a perfeição a ser alcançada. (Diário de Bordo, 03 de outubro de 2011).

Sendo assim, nesse primeiro momento do processo, cada um encontrou o esboço das suas negações a partir da ideia central do espetáculo. Mas ainda queríamos mais, pois o nosso desejo era instigar o questionamento ou incômodo no espectador, indo além das nossas lamúrias individuais. Foi então que o orientador Marcus nos sugeriu, como exercício de laboratório, a transformação das nossas negações em cenas curtas e individuais. E assim, tivemos o primeiro contato com o termo depoimento pessoal.

O depoimento pessoal não funciona apenas como instrumento de pesquisa – no caso temático – mas também como o próprio material bruto de concretização da cena. Além de se construir em exercício interpretativo de caráter investigatório, ele também conclama o ator a assumir um papel de autor e criador da cena, construída a partir do material que ele mesmo traz para

os ensaios. (ARAÚJO, 2002, p. 84 *apud* RINALDI, 2006, p.139)

Trouxemos à tona nossos depoimentos pessoais e assumimos a função de autor, do material apresentado em cena. A cada novo ensaio, cenas, performances e imagens poéticas eram demonstrados para o restante do grupo, que dia a após dia iam lapidando esses materiais brutos, oriundos das nossas principais histórias relacionados à negação. Tivemos a oportunidade durante esse processo, não só de expor um material pessoal e transformá-lo em arte, mas de tomar consciência de certos comportamentos individuais desconhecidos. Em alguns dias nos sentíamos em uma sessão de “terapia em grupo”. Todos contando ou representando seus traumas e angústias que as negações trouxeram para suas vidas.

Roberto Áudio, integrante do grupo Teatro da Vertigem, comenta sobre o processo de exposição de cenas baseadas em depoimentos pessoais. “Às vezes era muito difícil ver um amigo em tamanha exposição, e por isso mesmo, me expor ao extremo se tornou uma questão de respeito.” (RINALDI, 2006, p.140) Assim como no processo de *Apocalipse 1,11* do grupo Teatro da Vertigem, em muitos momentos do nosso processo as nossas exposições iam a níveis extremos. Relatos de crueldades desde o medo da velhice, preconceito racial, uso de drogas e abusos sexuais eram expostos em todos os ensaios. Assim como Áudio, eu senti que a necessidade de me expor ao máximo era uma questão de respeito aos meus colegas. Naquele momento, não valia mais a pena me esconder atrás do estereótipo de Princesa.

Entre as performances apresentadas, pelos meus colegas de trabalho, uma das que mais me chamou atenção foi a performance da Mariana Brites. A performance acontece quando Mariana escreve no vidro, com um batom vermelho, pelo lado de fora da sala, a palavra NEGÓ. Em seguida, com esforço, apaga a letra N com seus seios nus e com o restante do corpo. Por fim sai correndo, deixando a audiência refletindo sobre a nova palavra escrita no vidro: EGO.

O ego é a parte do aparelho psíquico que está em contato com a realidade externa. (...) Tem a tarefa de garantir a saúde, segurança e sanidade da personalidade. [...] O ego é originalmente criado pelo id na tentativa de enfrentar a necessidade de reduzir tensão e aumentar o prazer. Contudo, para fazer isto, o ego, por sua vez, tem de controlar ou regular os impulsos do id de modo que o indivíduo possa buscar soluções menos imediatas e mais realistas. (...) O id é sensível à necessidade, enquanto o ego responde às oportunidades. (FADIMAN & FRAGER, 1986, p. 11)

Lembro-me que esta performance mexeu muito comigo. Fiquei um bom tempo pensando nesse jogo de letras que a Mariana fez. Sem explicação lógica, ela nos deixa livres para criarmos as associações que quiséssemos. Por isso, tomando como base a citação de Fadiman e Frager e brincando com a sonoridade da repetição dessas palavras: Nego ego nego ego. Nego O Ego. Criei um paralelo sobre as cenas e a performance criadas por mim e por todos da turma. Pois, quando demonstramos para outras pessoas, que não nos são íntimas, aquilo que mais nos causa repulsa, negamos o nosso ego e damos a liberdade e a sensibilidade que o id necessita. Livramos-nos da saúde, segurança e sanidade da personalidade que ego tenta garantir. E assim, nos encontramos livres de pré-conceitos estabelecidos socialmente entre o certo e o errado.

É importante ressaltar que, na maioria das demonstrações da turma, o ator que apresentava a cena, performance, imagem poética ou instalação, sempre se colocou no papel de vítima, nunca no lugar do agente que acusa, daquele que rejeita ou daquele que nega algo ou alguém. Creio que o resultado final, o espetáculo *Quem disse que não*, é um reflexo claro de que não conseguimos ou não queríamos, naquele momento, olhar a outra face de possibilidades criativas que a negação poderia nos trazer. Por isso, para alguns espectadores, o espetáculo se transformou em lamúrias individuais e sociais de jovens de classe média, que não conseguiram transformar essas exclusões em algo sublime e modificar o negado em redentor, ou transformar o negado no agente que acusa.

Ao contrário de certas críticas, e tendo mais consciência da linguagem performativa que criamos através de um processo colaborativo, creio que alcançamos as nossas expectativas. Porque a nossa intenção era a de contar histórias reais, sem poupar a agressividade e muito menos “levantar bandeira” do que é certo ou errado. Em nenhum momento desejávamos domesticar o público ensinando-lhes que o que foi mostrado em cena é o errado, ou esperando que a partir do momento que os espectadores saíssem da sala de espetáculos, os mesmos não cometeriam erros similares. Queríamos mostrar que, assim como nós, eles estão inseridos em um mundo muitas vezes sem escrúpulos, que eles também ajudaram a criar.

Desses fragmentos de realidade, onde se constrói uma relação de cumplicidade com o público, Silvia Fernandes comenta sobre as sensações que se fazem perceptíveis vindas da audiência, em processos similares ao nosso. Em conversas posteriores, com algumas pessoas que haviam assistido ao nosso espetáculo, observei um discurso semelhante às palavras de Fernandes.

Para o espectador, o que emergia dessa teatralidade assustadora eram densidades, pesos, signos opacos da experiência humana mais abissal que, entretanto, paradoxalmente, às vezes vinham organizados por princípios de condensação e deslocamento, mecanismos específicos da elaboração onírica [...] Por meio deles uma partitura instável de palavras, espasmos e movimentos se construía entre os atores, o espaço e o espectador. (2010, p.108)

Por fim, acredito que utilizando as minhas negações, as negações dos demais e observando o processo de uma maneira menos intimista, consigo entender a minha função como artista, que Renato Cohen identifica como a de um “relator do seu tempo. Um relator privilegiado, que tem condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo, mas não conseguem materializar em discurso ou obra” (2007, p. 87). E creio que foi isso que tentamos fazer no espetáculo *Quem disse que não*, pois conseguimos, a nossa maneira, levar para o palco toda a agressividade, exclusão, abusos e negações individuais e sociais, que grande parte das pessoas sente, mas que em vários momentos se veem impotentes para expressar. São com as palavras de Cohen, e as experiências de construção desse espetáculo, a partir dos meus depoimentos pessoais, que eu começo a desconstruir o meu estereótipo de Princesa e a delinear resposta para os meus questionamentos como atriz e para as minhas possibilidades como artista.

2.4. Colabora...quem? Eu + você + eles.



(Figura 3 – Fotos para divulgação do espetáculo. Foto de Roberto de Ávila. Junho de 2012)

Somos muitos de uma singularidade negada.
Somos a maturidade da consciência das nossas responsabilidades.
A paixão, amor, orgulho, agressividade e poder.
Somos a cor.
Somos a multidão do cotidiano.
Somos massa, vinho e leite.
Somo um em vinte.
Somos vinte em um.
(Diário de bordo, 10 de abril de 2012.).

Desde o momento que comecei a estudar Artes Cênicas e teatro de modo geral, sempre escutei de praticamente todos os diretores, professores e colegas de elenco que “teatro só acontece quando o ator tem a consciência de que um depende do outro, porque é impossível fazer teatro sozinho”. Hoje, continuo acreditando nessas palavras, acredito na importância do coletivo, do colaborativo e do cooperativismo. Mas, confesso que quando tive consciência de estar inserida em uma turma de Metodologia de Processos Criativos para Cena com vinte três pessoas, com ideias artísticas diferentes e deslumbramentos imaturos de uma maior visibilidade em cena, me vi assustada e completamente descrente da possibilidade criativa e coerente de um grupo tão numeroso.

Dos vinte três, três corajosos ou covardes (até hoje não sei definí-los) desistiram. Assim, sobraram os vinte perseverantes, que incentivados pelo ótimo poder de persuasão do orientador Marcus Mota, acreditaram na força cênica deste coro e em suas particularidades. Assim, esse grupo tão numeroso vestiu a camisa e gritou: “*Yes, we can.*”. Nós acreditávamos no projeto, tínhamos a ideia central e queríamos ser inteiramente responsáveis pela nossa criação. Sendo assim, observando os nossos principais interesses, decidimos, por votação, que trabalharíamos com o processo colaborativo. Naquele momento, o meu único pensamento foi: mas afinal, o que é processo colaborativo?

Até então as minhas principais referências de processos colaborativos, era o que eu havia estudado sobre os grupos, Teatro da Vertigem, Galpão, Lume e um pouco dos trabalhos de Pina Bausch. Mas como estudar e vivenciar são dois verbos completamente diferentes, principalmente no campo das Artes, esse projeto me deu a oportunidade de experimentar, como atriz, novos conceitos dessa linguagem teatral.

Durante o semestre que cursamos a disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, nós pouco pesquisamos sobre processo colaborativo. A nossa preocupação nesse período era em relação à outra pesquisa, o depoimento pessoal. De certa forma, deixamos de lado essas questões didáticas de teorizar o que estávamos fazendo, íamos apenas construindo cenas e performances a cada novo ensaio. Em janeiro de 2012 tínhamos mais de trinta cenas, e com o que foi produzido até então, poderíamos fazer um espetáculo ou até mais que um. Mas eram cenas extremamente heterogêneas e individuais.

Por mais que tentássemos, não conseguíamos fazer ligações lógicas entre as nossas cenas e enfim criar um roteiro. A dificuldade de encontrarmos um sentido em comum para o que estava sendo feito, também se faz presente em processos semelhantes ao nosso. Onde pautados em inúmeras pesquisas de campo e na coleta de diversos depoimentos pessoais, se transformam em “microcriações dentro de um projeto maior de trabalho”. (FERNANDES, 2011, p.19) Silvia Fernandes, no trecho a seguir, comenta o que representam essas “microcriações” que podem acontecer em alguns processos colaborativos.

Daí a complexidade do coro dissonante que resulta dos trabalhos colaborativos, formados pela sobreposição de vozes, saberes e culturas marginais, em que se explica uma fragmentação cênica que funciona como mimese exata da fratura social. (2010, p.84.)

Naquele período do processo não tínhamos a consciência de como acontecia a criação de um espetáculo, a partir de um processo colaborativo. Foi então, que sentimos a necessidade de entender e estruturar o que estávamos fazendo, e sair enfim, do intuitivo. Deixamos um pouco de lado nossas pesquisas intimistas e fomos pesquisar a linguagem e o processo colaborativo que estávamos criando.

Além de pesquisas bibliográficas, nós procuramos entender o processo colaborativo, pela visão de quem já havia participado de algum projeto similar ao nosso. No dia 24 de janeiro de 2012, nos encontramos com a atriz e também estudante do curso de Educação Artística pela UnB, Zizi Antunes. Zizi é integrante do grupo brasiliense Teatro do Concreto, o qual já criou espetáculos a partir de processo colaborativos.

Nessa conversa, Zizi nos relatou que os processos colaborativos dos quais ela já participou foram pautados em pesquisas autorais, onde sempre utilizavam alguma provocação: palavras, perguntas e/ou imagens como o ponto de partida. Mas, um dos fatores que ela ressaltou como o mais importante dos processos colaborativos é a horizontalidade, onde o ator deixa de ser apenas o reproduzidor de uma história ou personagem, e se coloca na

função de criador, encenador, e principalmente dramaturgo, ou seja, o ator passa por todas as funções durante a trajetória de construção do espetáculo.

Essa característica de horizontalidade, para mim, de certa maneira, não me parecia ser novidade. Durante o curso de Artes Cênicas, na maioria das disciplinas de Interpretação Teatral, sempre participei da criação de praticamente todas as áreas necessárias para as construções dos espetáculos. Em quase todas as apresentações, pela falta de recurso do Departamento de Artes Cênicas, eu e a minha turma tínhamos que arcar com figurino, maquiagem, cenário ou iluminação. Éramos além de atores, os produtores do nosso espetáculo, arrecadando dinheiro, conseguindo patrocínio e pautas para apresentações. A maioria dos professores que ministravam as disciplinas de Interpretação Teatral que cursei faziam o papel de provocadores ou orientadores artísticos, nunca o papel do diretor. Em relação a minha experiência acadêmica, saio realmente sabendo fazer de tudo um pouco. Costuro um botão de um figurino, afino uma luz e ainda consigo um patrocínio.

Sendo assim, no início pensei que lidar com a horizontalidade no processo colaborativo seria fácil, afinal, já havia participado de processos similares. Engano meu. Em minha opinião, a maior diferença que existe entre os processos que vivi anteriormente, com o processo do espetáculo *Quem disse que não*, está na maneira em que se é construída a dramaturgia. Na maioria dos espetáculos que havia atuado até então, todos sempre utilizavam como ponto de partida algum texto, ou algum autor específico. Muitas vezes, seguíamos o texto a risca, ou desconstruíamos todas as suas falas ou personagens. Mas sempre o trabalho era pautado em algo já pré-existente. No processo colaborativo de *Quem disse que não*, o objetivo era escrever um espetáculo baseado nos nossos depoimentos pessoais. Decidimos escrever a nossa história, com quarenta e três mãos segurando apenas uma caneta. Vinte atores, dois orientadores, três músicos, dez figurinistas e maquiadores e oito cenógrafos e iluminadores. Que audácia a nossa.

Miriam Rinaldi, ao comentar sobre a dramaturgia do processo colaborativo, do grupo Teatro da Vertigem, diz que “o dramaturgo não é o único produtor do material e, portanto, não é o autor exclusivo da obra, pois seu trabalho é a reunião de materiais de diversos autores.” (2006, p.135). Sendo assim, no processo colaborativo, tira-se a responsabilidade do texto “dos ombros do dramaturgo” e é dividida por todos do grupo. Mas no nosso processo, não tínhamos dramaturgo para reunir o material dos diversos autores no final. E agora, essa responsabilidade é de quem então? De nós, atores? E quem disse que a gente é capaz de criar

e estruturar uma dramaturgia? Quem foi que teve essa ideia de que somos criadores e temos algo a dizer? Nossa responsabilidade, como atores, não era apenas representar?

Durante o período de um ano em que construímos e estruturamos o espetáculo, no mínimo uma vez, cada uma dessas quarenta e três pessoas se sentiu extremamente perdida. Sem saber o quê, o porquê e para quê do que estava sendo criado. Pois a nossa escolha pelo processo colaborativo, baseado em depoimentos pessoais, nos retirou a estabilidade que o texto proporcionava. E em troca ganhamos uma responsabilidade de criação pouquíssimo explorada durante o curso de Artes Cênicas da UnB, a dramaturgia. Eu nunca tive uma experiência como dramaturga, então como eu iria criar um texto se nunca fiz isso antes? Ressaltando que não era um texto só meu, mas um texto colaborativo. No meu diário de bordo, no dia 14 de maio de 2012 escrevi: “Andei por milhares de lugares. Pensei em várias ideias de cenas. Pensei, escrevi, desisti. Processo colaborativo... sabe como é né... Muitos caciques para uma tribo só. Me pergunto se estou dando o meu melhor? Sou uma influência da vontade coletiva? Sou a vontade coletiva? Tenho uma vontade coletiva?”

Mas, essa tomada de consciência: que muitos do grupo não tinham experiência com a construção de uma dramaturgia, só foi acontecer no meio do processo. Naquele período, não tínhamos a coragem de eliminar tudo que foi criado até o momento e procurar um texto. Não queríamos retroceder, e por isso insistimos. E mais uma vez, antes de prosseguir com o processo, tivemos que parar as nossas construções de cenas e tentar entender novamente como acontece o processo colaborativo e a sua dramaturgia, e qual é o método de criação que a maioria de grupos semelhantes ao nosso utilizam.

E foi assim, pesquisando sobre o que Eleonora Fabião comenta sobre o processo colaborativo do grupo Teatro da Vertigem, que pude entender o método que eles utilizam para a composição de cenas e personagens, que é dividido em quatro modalidades práticas. Analisando como eles colocam esse método em prática, percebi que os exercícios de experimentação deles, também se faziam presente nas nossas pesquisas (de forma intuitiva) e que, assim como eles, nós também respaldávamos as nossas construções cênicas, a partir de provocações que geravam os depoimentos pessoais. Por isso, evidencio a importância do entendimento desse método específico, e de exemplificá-lo e contextualizá-lo neste trabalho. Sendo assim, as quatro modalidades que o grupo Teatro da Vertigem pratica, em seus processos colaborativos para a construção de espetáculos são:

a *vivência* (método que se aproxima do laboratório teatral, sempre pontuando com atividades de escrita automática.), a

improvisação (improvisações sem preparo prévio a partir do tema pesquisado), os *workshops* (cena-resposta à uma questão lançada, composição a ser preparada de um dia para o outro utilizando qualquer tipo de mídia) e as *visitas* (pesquisa de campo, sempre em espaços públicos, a partir do qual o ator elabora cena e/ou personagens). (FABIÃO, 2008, p.13).

Entre essas quatro modalidades práticas nós não realizamos a *visitas*, pois acredito que não tivemos tempo, ou orientação necessária, para pensarmos nesse espetáculo além das barreiras da nossa sala de aula, ou até mesmo da sala de espetáculos Plínio Marcos da FUNARTE. Nós não nos interessamos em fazer uma pesquisa de campo sobre o tema central, porque ficamos a maior parte do tempo preocupados excessivamente com as nossas histórias. Acredito também, que a não utilização desta modalidade, acarretou a problemática de não conseguirmos observar o nosso trabalho com um “olhar externo”, o que gerou em muitos momentos uma interpretação pouco elaborada de alguns atores.

Já a modalidade da *vivência*, a meu ver, é o primeiro passo da pesquisa pessoal em um processo colaborativo, baseado no depoimento pessoal. Através de exercícios de escrita automática, deixamos vir à tona, tudo aquilo que na maioria das vezes é filtrado pelo nosso ego. Libertamos-nos das amarras condicionantes da escrita formal e deixamos a mente livre de conceitos pré-existentes. A sensação que tenho ao praticar a escrita automática é de dar voz a minha “criança adormecida”, que adorava escrever sobre assuntos na maioria das vezes “sem lógica”. No Artigo *Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação*, de Ciane Fernandes, encontramos indicações sobre a prática da escrita automática:

Após você ter se acomodado em um local o mais favorável possível para concentrar sua mente em si mesma, tenha materiais escritos trazidos a você. Coloque-se em um estado mental o mais passivo e receptivo possível. Esqueça-se de seu gênio, seus talentos, e dos talentos de todos os outros. Escreva rapidamente, sem nenhum assunto pré-concebido, rápido o suficiente para que você não se lembre do que está escrevendo e esteja tentado a reler o que escreveu. A primeira frase virá espontaneamente, tão arrebatadora é a verdade que com todo segundo que passe há uma frase desconhecida ao nosso consciente que está apenas gritando para ser ouvida... (BRETON in MELZER, 1994 p.168 *apud* FERNANDES).

Em seguida, um trecho de uma escrita automática minha, feita no dia 26 de março de 2012 ,que foi uma das bases de toda minha pesquisa durante esse processo. Essa escrita

automática é meu primeiro contato com um lado nunca trabalhado antes, ou seja, a primeira vez que encontro e me questiono sobre Princesa³.

Uma cena que conta duas versões da mesma história. A vida que se mostra exteriormente, uma dupla personalidade. MAS QUE MULHER É ESSA? A mulher que está presa no espelho. A prisão do espelho é a realidade. Eu preciso pensar que mulher essa? Qual é a sua história? Ela não dá conta de falar porque está dentro do espelho. Escreve cartas... Quem é essa mulher? Quem? Quem! Sou eu? E quem eu seria no teatro? São 02:10 eu tenho que acordar cedo. Nos atores não passamos de belos contadores de histórias para encantar o público. Cansada dos meus clichês de personagens. Que história eu quero contar para as pessoas? Ela é uma atriz dramática. Artistas mortos pelo seu EGO. NEGO. ELA É MEU ID DA FAMA. ELA É MEU ESTEREÓTIPO DOS SONHOS. Eu sou a primeira atriz – disputa de egos. (Diário de Bordo)

Ainda pensando nas quatro modalidades utilizadas pelo grupo Teatro da Vertigem, que Eleonora Fabião aponta, a que eu considero mais importantes é a *improvisação*. Muito do que eu aprendi em relação à improvisação, está fundamentado nas minhas experiências da disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, com o professor e mestre Denis Camargo, que me iniciou nas técnicas de *Clown*. Durante todas as aulas, fazíamos exercícios de improvisação e nos colocávamos em situações de instabilidade cênica, para mostrarmos o nosso lado mais perdedor. O que para o meu estereotipo de atriz (Princesa) em muitos momentos foi difícil, pois como jogar de forma prazerosa se meu objetivo sempre era ganhar? Desta forma, o início da busca do meu *Clown*, também é uma fase de desconstrução da Princesa, o qual demandou coragem e disciplina, para que eu conseguisse aprender a lidar de forma madura e artística com o meu material pessoal, e assim, conseguir me expor de maneira verdadeira como atriz, *performer* e *clown*.

Temos que ser corajosos para expor a nossa própria vulnerabilidade, disciplina para enfrentar as dificuldades em expô-las e ter a confiança em nós mesmos para expressar a nossa visão pessoal do mundo. (CASTRO, 1997, p. 10)

Entre todos os ensinamentos sobre improvisação, que tive através da busca do meu *clown*, os que eu ressalto como os mais importantes para o processo do espetáculo *Quem disse que não* foram: “generosidade que é jogo de dar e receber” (CASTRO, 1997, p. 5); e a cumplicidade, porque aprendi que “a mesma cumplicidade que temos com os nossos parceiros

³ O texto na íntegra da minha escrita automática está em anexo.

temos com a plateia.” Sendo assim, seguindo esses dois ensinamentos do jogo de improvisar, eu crio junto com a atriz Luiza Ribeiro a cena *Cabana*.

A cena *Cabana*⁴ foi assim intitulada por ser realizada dentro da escada e remeter uma brincadeira de criança: criar uma “cabaninha” feita com lençóis. Foi uma cena criada para ser realizada pelas atrizes Luiza Ribeiro e Clarissa Portugal, a partir de uma proposta de pesquisa, de um subgrupo da turma, em relação às negações do corpo. Mas, durante o processo, devido à sequência das cenas do espetáculo, Clarissa foi substituída por Fernanda Jacob, a qual também não pôde continuar fazendo a cena, por algum motivo que não me recordo. E enfim, a turma decidiu por me colocar na cena.

A cena é muito simples e foi criada a partir de pesquisas em relação à descoberta do corpo no período da infância. Resume-se na relação de duas crianças que falam sobre partes do corpo humano em termos médicos, enquanto vão descobrindo o seu próprio corpo, bem como o corpo do outro. Eu assisti a cena feita pela Clarissa e depois pela Fernanda e em cada versão eu enxergava uma nova relação estabelecida entre a Luiza e a atriz que a fazia. Desta forma, absorvi de cada um das duas atrizes características que me auxiliaram a criar a minha versão de criança. E assim, em cada ensaio, íamos construindo essas duas crianças. Improvisávamos em todos os ensaios um novo texto, uma nova movimentação, até chegarmos a ponto de construção em que sentimos que aquelas crianças, criadas por outras pessoas do grupo, agora também eram nossas.

Miriam Rinaldi relata em seu texto como ocorre a construção da figura *Talidomida do Brasil* do espetáculo *Apocalypse 1,11*, um processo muito parecido com o que aconteceu comigo na cena da *Cabana*. Uma atriz cria a figura e outra se apropria durante o processo, transformando-a em seu depoimento pessoal. Rinaldi ressalta neste exemplo que “podemos perceber que autoria no processo colaborativo não está relacionada apenas à gênese dos materiais, mas à forma como se processam e se transformam. No contínuo jogo de dar e receber que acontece entre os atores.” (2006, p.136).

⁴ Roteiro da cena em anexo



(Figura 4. Foto espetáculo do espetáculo *Quem disse que não*. Cena *Cabana*. Foto de Roberto de Avila. Junho de 2012.).

Entre todas as modalidades práticas utilizadas pelo grupo Teatro da Vertigem, a que mais utilizamos no processo de construção do espetáculo *Quem disse que não* foram os *workshops*. A partir da ideia dessa modalidade, que é a de trazer de um dia para outro “cenas-respostas”, baseadas em questionamentos, criamos mais de cem cenas, performances, imagens poéticas e instalações, desde o período de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas até o resultado final do espetáculo *Quem disse que não*.

Para a construção da estrutura do nosso espetáculo, também utilizamos do método da *collage*, o que para alguns espectadores causou certa estranheza, por não possuir sentido global, linear e lógico. Segundo Vilém Flusser, a “proposta pela *collage* não é um fim em si mesma, mas incita a desmembramentos infinitos, que são possibilidades de reler o mundo.” (FLUSSER *apud* COHEN, 2007, p.64.).

Desta forma, essa estrutura de espetáculo fragmentado, com sobreposições e mudanças de perceptivas de certas cenas, imagens e objetos a partir da *collage*, instigou o público a criar inúmeras associações sobre aquilo que lhes foi apresentado. Conforme Cohen, em processos que se utilizam da *collage*, o espectador é capaz de resgatar através do “processo de livre

associação, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente criativa de barreiras do superego.” (2007, p. 62).

Rubens Rewald, relata sua experiência em um processo de criação que passou por inúmeras mudanças de estrutura até chegar o resultado final, assim como o nosso. Rewald ressalta que em processos como esses, nada do que se é criado é abandonado, tudo faz parte da memória do processo e consequentemente de cada indivíduo que participou.

A estrutura de um processo pode ser aproximada à de um palimpsesto, ou seja, seu corpo guarda marcas de sua história, algumas plenamente visíveis, outras encobertas por camadas construídas ao longo do tempo. (REWALD, 2005, p.34)

Jean-Claude Bernadet comenta que nos processos em que o espectador e o ator possuem a sensação que o “resultado final” ainda está inacabado, indicam que “A obra não é o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação.” (BERNADET *apud* FERNANDES, 2011, p. 19). Talvez seja por isso, que ainda hoje sinto o processo tão latente em mim. Nesse processo, começamos a escrever as primeiras páginas de um livro, que conta as minhas histórias, as dos meus colegas e do público. *Quem disse que não* é a construção de outra visão de realidade, a nossa visão. O que vai ser feito daqui pra frente? Abandonar ou continuar pesquisando. Só depende de quem escreveu essa história: Eu, você, nós e eles!

Que disse que não é um monstro que me assombra durante várias noites e dias! É um monstro tão cruel que não termina quando acaba, que não vai embora com aplausos (de pé) durante 3 dias. Permanece, mesmo com as suas risadas abertas ou veladas, da minha maior e mais podre sujeira, sujeira essa, que finjo sobreviver no cotidiano. (Diário de Bordo. 03 de julho de 2012).

CAPÍTULO III – O encontro de Princesa com Stephanie Marques.

3.1. O mundo está infestado de Princesas.

E qual é a mensagem que está sendo captada? A mensagem da mídia. A voz eletrônica do sistema, que veicula seus estatutos e seus rostos padronizados. E essa emissão se insinua em cada texto em cada imagem, em cada objeto utilitário. (COHEN, 2007, p.88)



(Figura 5. Não importa o que aconteça, continue sorrindo. Foto retirada do domínio público da internet.).

Uma questão numérica: “Apenas 2% das mulheres se descrevem como belas. 59% acreditam que mulheres fisicamente atraentes são mais valorizadas pelos homens. 54% das brasileiras já considerou submeter-se a cirurgia plástica. 39,58% das mulheres, ao “perderem a beleza”, sofrem de uma perturbação psiquiátrica. O Brasil ocupa 2ª posição em número de cirurgias plásticas estéticas no mundo. Lipoaspiração é a cirurgia mais realizada no país, com um aumento de 129% de procedimentos nos últimos quatro anos.” (Dados dos sites observatório da mulher e revista Veja.). E então, será que a obsessão de Princesa é um problema individual?

O que pode ser considerado belo ou bonito sofreu inúmeras alterações durante a história da humanidade. O fato é que a beleza nem sempre é uma opinião unânime entre uma

sociedade, região ou grupo de pessoas. O belo está relacionado a padrões genéticos, sociais e comportamentais de cada indivíduo, que estão diretamente ligadas as suas relações interpessoais no meio que está inserido. O ser humano é fruto de uma combinação complexa de cromossomos herdados de pais, muitas vezes diferentes fisicamente. Então qual é o verdadeiro motivo de padronizar a beleza?

Diferente da opinião de cada indivíduo do que seria belo, podemos observar que sempre existiu algo ou alguém que representasse a beleza-padrão de uma sociedade e período histórico. “A partir dessas considerações, beleza é considerada como um constructo social, produzido por um grupo específico, localizado em um determinado lugar, em um momento histórico situado” (Spink & Menegon, 1999 *apud* Sampaio & Ferreira, 2009). Ou seja, por mais que eu tenha a minha opinião do que é ou do que não é belo, sempre vai existir um padrão social que ira me influenciar (ou não) sobre o meu ideal de beleza.

A meu ver, essa busca para um padrão de beleza está relacionada à atual fase do sistema capitalista, marcada por uma produção e consumo em massa, vindas dos meios de comunicação, que hoje em dia estão muito mais acessíveis a maior parte da população. Todos os dias nós recebemos inúmeros estímulos de corpos esbeltos, de produtos rejuvenescedores milagrosos e mulheres que além de belas, são boas profissionais, assíduas donas de casa, ótimas amantes e mães dedicadas e presentes. A mulher contemporânea nada mais é do que uma acumuladora de deveres sociais.

Ivo Pitanguy, um dos mais renomados cirurgiões plásticos brasileiros, ao comentar sobre o conceito de beleza e as transformações que realiza em seus pacientes, relata:

Queiramos ou não, estamos todos sujeitos aos ditames dos nossos pares. O ramo da medicina que abracei coloca-me face a face com o ser humano em busca permanente de identificação com sua própria imagem. A experiência adquirida, lidando com pacientes de vários núcleos, latitudes diversas, grupos sociais distintos, ensinou-me que a busca pela beleza é semelhante: o ser humano deseja o bem-estar na sua intimidade e não apenas como consequência de saúde orgânica. É também o sentido de conviver em paz e tranquilidade com sua autoimagem. (PITANGUY *apud* BOTA, 2007)

A partir da citação de Pitanguy, questiono-me: Será que temos a consciência da nossa própria imagem? Ou somos apenas o reflexo distorcido, de uma idealização social que acreditamos que seja a nossa autoimagem? Por dia, inúmeras vezes nos olhamos no espelho buscando o reflexo de uma pessoa que acreditamos que sejamos nós mesmos. Mas será que

conhecemos verdadeiramente essa imagem que nos é refletida? Ou ela não passa de uma projeção, positiva ou negativa, de um ser humano que muitas vezes mal se reconhece?

Somos tantas vezes influenciados pela mídia, do que é certo ou errado, que creio que em muitos momentos temos a dificuldade de disassociar o que é a minha opinião, da opinião do coletivo. Será que realmente Princesa deseja fazer tantas intervenções estéticas para alcançar o padrão de beleza? E assim como ela, será que a maioria das mulheres necessita de tantos tratamentos para se sentirem belas?

Foi querendo entender um pouco mais sobre o que realmente as mulheres acreditam ser belo, que fiz uma pesquisa simples, com um grupo de 167 mulheres, sobre questionamentos que permeiam o padrão de beleza. A pesquisa foi feita pela internet, do dia primeiro ao dia seis de fevereiro de 2013. O questionário possuía sete perguntas, entre elas duas discursivas e cinco de múltipla escolha, onde as participantes responderiam entre “sim, não, às vezes/não tenho certeza.”. É importante ressaltar que o meu público alvo da pesquisa, eram modelos e misses, que para a maioria da sociedade representam o padrão de beleza. Sendo assim, das 167 participantes, 114 eram modelos ou misses. E os resultados das questões de múltipla escolha foram:

	SIM	NÃO	ÀS VEZES/ NÃO TENHO CERTEZA*
Você se acha bonita?	69	11	87
Você está satisfeita com o seu corpo?	26	85	56
Você realizaria alguma cirurgia estética?	85	46	33
Você se considera dentro do padrão de beleza?*	29	96	42
Caso você seja modelo ou miss. Você acredita que pode representar o padrão de beleza?	36	59	19

(Tabela 1. Pesquisa sobre padrão de beleza.)

As perguntas discursivas eram: “Quais são os tratamentos estéticos que você realiza para se sentir mais bonita?”; e “Escreva cinco características, que na sua opinião, represente o padrão de beleza?”. Entre os principais tratamentos estéticos que elas realizam os mais mencionados são: dieta, academia, cirurgias plásticas (prótese de silicone e rinoplastia), cabeleireiro, e cremes para o rosto (contra manchas, acne e filtro solar). As respostas para a

pergunta, de qual era, na opinião delas, característica sobre o padrão de beleza, tiveram como maioria ser: Magra, alta, caucasiana, loira (cabelos longos), olhos claros (verdes ou azuis), seios grandes, “bumbum” grande, postura e elegância.

Dentre as 114 modelos ou misses que responderam ao questionário, eu conheço pessoalmente no mínimo 60 delas, a maioria delas em minha opinião, são bonitas, assim como as 20 mulheres das 53 que não são modelos ou misses, também são. Essa pesquisa simples, nada mais é do que a afirmação do que os números no início do tópico desse capítulo já afirmaram, ou seja, as mulheres, assim como Princesa, não estão satisfeitas com o que são. Mas as dúvidas que ressoam são: por que essas mulheres não se acham bonitas? Por que não gostam dos seus corpos? E principalmente, por que no momento de responderem, na opinião delas, características que representam o padrão de beleza, elas continuaram reforçando o que é mostrado na mídia ao invés de exporem outras variações de padrões de beleza, já que somos um país extremamente miscigenado, onde uma minoria se encaixaria nesse ideal de beleza pregado pela mídia e reforçado pelas participantes da pesquisa?

Augusto Boal, ao comentar sobre o determinismo que é imposto muitas vezes aos oprimidos ou opressores, diz: “Nenhuma sociedade fabrica “em série” os seus cidadãos – somos todos responsáveis pelos nossos atos.” (2009, p.24). Correlacionando essa citação com o papel de oprimidas que essas mulheres se colocam por não ser o padrão de beleza, eu concordo com as palavras de Boal, “somos responsáveis pelos nossos atos”, mas questiono-me se somos conscientes dos nossos atos?

A partir desse processo criativo, eu tive a oportunidade, através dos meus depoimentos pessoais, de ter uma nova consciência como pessoa e artista, e assim, me instigar a novos questionamentos em relação ao padrão de beleza, imposto pela sociedade. Mas, nem todas as pessoas tem a chance de questionarem seus atos, e muito menos entender o quão são responsáveis por eles. Acredito desta forma, que nesse processo a minha função como artista, era instigar o público a “buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...” (FABIÃO, 2008, p. 04). Mas, para instigar a tentativa de transformação no espectador, foi necessário que os levasse para um local de instabilidade teatral. E assim, antes de provocar a audiência, eu tive que me

livrar das minhas amarras condicionantes, e me provocar a instabilidade pessoal, social e artística, para enfim transforma-la em arte.

3.2. Stephanie e seu reflexo de Princesa.

Afinal, olhar-se no espelho continuamente é apenas uma questão de identidade ou de vaidade, um ato corriqueiro e inocente, não é mesmo? A não ser que... (Valiéri Briússov. *Dentro de um espelho.*)

No início do processo, enquanto fazia a disciplina Métodos de Pesquisa em Artes Cênicas, eu também cursava a disciplina Interpretação e Montagem, com a professora e doutora Simone Reis. Era a segunda vez que eu tinha aula com esta professora no departamento de Artes Cênicas da UnB. Mas esse semestre foi diferente dos outros. Talvez por ser a segunda disciplina que cursava com Simone, ela percebera em mim, a grande influência que Princesa exercia em todas as minhas construções artísticas. E começou a me instigar, com a ironia que só ela consegue ter, a enfrentar Princesa.

Esse período, o segundo semestre de 2011, foi de uma luta brutal de autoconhecimento, tanto como pessoa e principalmente como atriz. Como Renato Cohen cita: “Não se encara atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida.” (2007, p. 104). E assim, nessas duas disciplinas, aula após aula eu era instigada a me reconhecer como pessoa e atriz, a sair da minha zona de conforto para criação, e aprender a conviver com a instabilidade artística. Enquanto o professor Marcus Mota me induzia teoricamente e criticamente, a professora Simone Reis me persuadia sensorialmente. Um período muitas vezes perturbador.

Simone, ao observar as minhas performances relacionadas a concursos de beleza, me apresentou com o conto *Dentro de um espelho* de Valiéri Briússov. O conto relata a história de uma mulher que a vida toda sempre teve uma ligação muito forte com espelhos e os vários reflexos que os mesmos a proporcionavam. Até que um dia, ela compra um espelho com uma clareza de imagem extraordinária, e se sente cada vez mais instigada a desafiar o reflexo desse espelho. A partir de então, começa uma batalha entre o reflexo e a mulher, que misturam momentos de delírios e lucidez. A ponto de a mulher achar que está presa dentro do espelho, enquanto o reflexo ocupa a sua vida real⁵.

⁵ Conto em anexo.

Durante a leitura do conto, cada vez mais me identificava com essa mulher. Percebia, através da história dela, como sempre tive uma ligação muito forte com a minha imagem e principalmente com as expectativas que os demais colocaram sobre ela. Assim como personagem do conto, sempre fui refém dos vários “reflexos” criados pelos espelhos, no meu caso, reflexo criado pelos outros também. Recriava-me de várias maneiras para agradar os demais. Fiz-me Princesa, o estereótipo da “primeira atriz”, para agradar o público. Por isso, não me submetia a fazer personagens que me colocassem em um local de instabilidade, ou que eu corresse o risco de fracassar.

Mas, quando a mulher do conto se vê diante de “um grande espelho de aparador, que girava num eixo.”(BRIÚSSOV, p.303), e enfim um reflexo capaz de desafiar-la, ela relata que: “Assim que fiquei sozinha no meu quarto, aproximei do espelho novo, olhei fixamente para a minha rival. Mas ela fez o mesmo e, paradas uma diante da outra começamos a penetrar uma na outra com o olhar, como serpentes. Em suas pupilas eu me refletia; nas minhas ela.” (BRIÚSSOV, p.303). Foi essa sensação que tive ao me encontrar com Princesa. Senti-me desafiada, e o mesmo tempo instigada a entender que pessoa era essa, que convive comigo há vinte e dois anos e eu mal conhecia.

Assim como a mulher do conto, a cada dia que pesquisava sobre a minha vida e as histórias sobre as minhas negações, mais desejava “fugir de casa, partir para outra cidade; mas logo depois me dei conta seria inútil: obediente à força atrativa de uma vontade inimiga, eu, de um jeito ou de outro, voltaria para cá, para este quarto, para o meu espelho.” (BRIÚSSOV, p.305). Foi então que eu percebi que nesse processo, pautado no depoimento pessoal, ou enfrentaria Princesa e todas as minhas negações, ou então continuaria na minha zona de conforto, reproduzindo personagens pré-formados, como sempre fizera antes.

Encontrar com uma parte de você, que em muitos momentos você abomina ou não sabe que exista, é um trabalho árduo e doloroso. É cansativo e desgastante. Creio que esse seja um dos motivos pelo qual a turma não conseguiu continuar com o espetáculo. Além das discussões internas, a maioria dos alunos não conseguia mais ficar remoendo problemas pessoais e decidiu voltar para suas estabilidades artísticas e pessoais.

Enfim, eu decido enfrentar Princesa. Mas como ir ao contrário de padrões pré-estabelecidos? Como sair da zona de conforto como atriz? Na maioria das construções de personagens que havia criado até aquele momento, eu sempre usei como base o método de Constantin Stanislavski⁶, no qual se deve estudar sobre a personagem em relação “à época, o

⁶ Método da Memória Emotiva.

tempo, o país, as condições de vida, os antecedentes, a literatura, a psicologia, a alma, o sistema de vida, posição social e aspectos exterior” (2003, p, 50). E assim eu criava as minhas personagens, estudava tudo que poderia dar características a elas, mas no final colocava a voz, o corpo, a movimentação, as piadas e as inúmeras características da Princesa, que eu já havia experimentado antes e sabia que daria certo.

Mas, no processo do espetáculo *Quem disse que não*, era diferente. A história que eu iria contar era a minha, mas não necessariamente quem se mostrava para o público era eu. Ou seja, “o atuante à medida que não tem, como no teatro ilusionista, somente a personagem para mostrar, terá também que se mostrar.” (COHEN, 2007, P. 103). E assim, eu me via diante de um problema que tive muita dificuldade em resolver: o que eu mostro para o público? Sou eu? Uma atriz? Uma *performer*? Uma personagem inspirada em mim? Uma personagem auto-referente? Foram questionamentos que várias vezes me deixaram desanimada com o processo. Sentia-me em uma zona de incertezas que em muitos momentos parecia beirar o fracasso. Não desisti, continuei sem entender ao certo o que estava fazendo ou o que estava representando. Apenas seguia, dando liberdade aos meus impulsos mais internos de criação.

3.3. Negação: Ai, ai como eu sofro.

Criação não vem do nada, tudo é transformado do nosso cotidiano. (Diário de bordo. Fala de Marcus Mota. 08 de setembro de 2011.).

Durante o processo de experimentação de cenas, performances e imagens poéticas, que aconteceu desde agosto de 2011 à maio de 2012, recordo-me que apresentei várias cenas e performances utilizando como base os meus depoimentos pessoais. Mas, entre os que foram apresentados para turma neste período, destaco duas performances que considero de grande importância para o resultado final do meu processo criativo.

A minha primeira performance foi realizada ainda na disciplina Métodos de Pesquisa em Artes Cênicas, no dia 06 de outubro de 2011, quando o nosso orientador Marcus Mota nos pediu que apresentássemos uma cena curta de no máximo cinco minutos, que representasse a negação mais latente que existia em cada um. Como já relatei anteriormente, a minha primeira e principal negação é a negação do próprio corpo em busca do padrão estético ocidental, estabelecido pela sociedade contemporânea. Ou seja, a busca para encontrar o padrão de beleza, que eu (Princesa), sempre almejei. Essa performance está relacionada as inúmeras

vezes que escutei de coordenadores de concursos de beleza, *bookers* de agência de modelo e cirurgiões plásticos as dez intervenções cirúrgicas que deveria realizar para enfim me tornar o padrão de beleza.

Tomando como base essa negação, a performance consistia em uma figura feminina que tentava modificar seu corpo. No primeiro momento, essa figura colocava seu corpo em exposição vestindo apenas uma calcinha e sutiã, em seguida, com uma caneta começa a riscar seu corpo apontando os seus defeitos. Os traços que fazia em si reproduziam os mesmos traços que são feitos antes dos procedimentos de cirurgia plástica. No segundo instante, ela iniciava a modificação do seu corpo colocando uma cinta modeladora, meias dentro do seu sutiã, para dar volume aos seios, um vestido de festa que escondia os riscos que fizera em seu corpo e um sapato de salto alto para modificar a postura. Em seguida colava em seu rosto recortes de olhos e boca, retirados de comerciais de revistas, reforçando a “perfeição estética” também vinculada nos meios de comunicação. Por fim, a figura desfilava para a audiência expondo as suas transformações.



(Figura 6. Trabalho Acadêmico de Sarah Cortez. Foto: por Sarah Cortez. Junho de 2009)

A segunda performance foi realizada no dia 02 de fevereiro de 2012, mas a sua construção se iniciou, também, no primeiro momento de investigação da ideia central na disciplina Métodos de Pesquisa em Artes Cênicas, onde fomos instigados a trazer textos que falavam sobre negações pessoais. Nesse período, estava em uma busca pessoal para tentar

encontrar outras negações que me marcaram ou influenciaram a minha vida. Desta maneira, analisando as minhas experiências, identifiquei nas minhas relações familiares a segunda negação que me guiaria durante todo o processo: a negação da realidade, no sentido de fuga da realidade e transtornos psíquicos.

Sou de uma família que em muitos foram constatados distúrbios psíquicos como depressão, pânico, paranoia e esquizofrenia. Analisando essas doenças, de maneira pessoal e não científica, baseada nas minhas experiências quando fui diagnosticada com síndrome do pânico aos doze anos de idade, sempre considerei esses distúrbios como uma alternativa de fugir de uma realidade que na maioria das vezes é cruel, criando assim uma realidade paralela para sofrer menos na convivência em sociedade. Entre os casos que ocorreram em minha família, o que mais me chamou a atenção foi o do meu tio, diagnosticado há mais de vinte anos como esquizofrênico e que há mais de 10 anos está desaparecido, sem informar para os familiares o seu real paradeiro. Mas o que me instigou nessa história foram as centenas de cartas, sem remetente, que ele sempre enviou para minha família, contando seus fatos diários baseados em suas alucinações, cartas que com o passar dos anos deixaram de ser respondidas pelos familiares.

Sendo assim, encontrei na história do meu tio e da minha família, de modo geral, uma negação que sempre me atraía: a “loucura”. A partir de então, comecei uma pesquisa para entender melhor sobre as doenças psíquicas e suas alterações fisiológicas e sociais e como eram as formas de tratamento. Durante uma das pesquisas, o que me chamou atenção foi o funcionamento dos extintos hospícios brasileiros e seus métodos para cuidar dos seus pacientes, como os banhos de mangueira durante o surto. E foi assim, unindo as cartas do meu tio e os banhos de mangueira dos pacientes em hospícios, que criei a minha performance sobre negação da realidade.

A performance mostra uma figura com as pernas e braços amarrados e a boca vedada. A audiência deve pegar uma carta dentro de uma caixa, ler para os demais e por fim respondê-la. A resposta é dada através de recipientes de vários tamanhos que estão cheios de água que devem ser jogados (ou não) na figura. As cartas que foram lidas são textos que eu escrevi desde os meus oito anos até aquele momento, textos que contam segredos e as minhas diversas experiências de vida, em sua maioria desabafos que deveriam ser direcionados a alguém, mas que assim como as cartas do meu tio, não tiveram respostas. Os recipientes com água variavam de tamanho para que o espectador tivesse a liberdade de escolher qual era a resposta para a carta que lera. O espectador também poderia escolher a maneira que o

recipiente com água (resposta) deveria ser derramado na figura. As respostas variaram em quase afogamento até a lavagem dos pés.

No meu diário de bordo escrevi sobre a minha segunda performance: “Tantas cartas que eu escrevi e nunca recebi resposta. Respostas que não foram entregues porque eu não enviei a carta ou as pessoas não quiseram me responder. Que essas minhas histórias sejam as minhas e as suas.”



(Figura 7: Performance *Cartas*. Foto por Zizi Antunes. Janeiro de 2012.)

Após a apresentação dessas duas performances lembro-me dos comentários dos meus colegas, sobre as sensações de incômodo que sentiram ao presenciarem ou participarem de cada uma delas. Na primeira performance, o que lhes causou incômodo foi a construção de um ser, que depois de tantas transformações (colagem de imagens de revista) se transforma em uma mutação mal sucedida, ao invés do padrão de beleza que almejava. Já na segunda performance, o que causou repulsa para quem assistia e participava, foi a posição a qual coloquei a audiência, como responsáveis pelos meus “banhos de água fria” em forma de respostas. A maioria relatou um mal estar, por estarem maltratando uma figura que já se mostrava tão solitária com suas cartas sem respostas, indefesa por estar presa a uma cadeira e com a boca vedada sem ter a oportunidade de se expressar. O público se sentia mal, mas mesmo não sendo obrigados, realizavam a ação.

Renato Cohen comenta sobre essa sensação de desconforto, que em alguns momentos a audiência demonstra em certas performances, como nas que eu apresentei: “A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção modificadora, que visa causar uma transformação no espectador.” (2007, p. 45). A sensação de incômodo e a possibilidade de modificar conceitos preestabelecidos pelo público, que consegui transmitir através dessas duas performances, me fizeram refletir sobre o questionamento levantado por Eleonora Fabião, “o que queremos que “teatro” seja?” (2008, p.18).

Desta forma, percebo que o quê eu represento em cena, pode ir muito além do que um entretenimento “vazio”, baseado em uma simples reprodução de cotidiano, e que com a minha arte e eu posso ser capaz de instigar o questionamento no espectador. E é isso que a partir de então eu desejo como atriz, que a cada vez que eu entre em cena eu seja capaz de fazer com o público, sinta de uma alguma maneira, as experiências que passei durante esse processo do espetáculo *Quem disse que não*. Quero que eles percebam através do meu discurso, da minha interpretação, do meu corpo e da minha voz, certos locais das suas intimidades muitas vezes desconhecidos ou esquecidos pela efemeridade do nosso dia-a-dia. E que a partir daí, se questionem, questionem ao próximo, questionem o porquê de questionar. Mas que nunca deixem de questionar.

3.4. Transformando Princesa em arte.

Princesa escreve uma carta pra Stephanie⁷:

[...] Um dia me disseram que eu era feia, eu acreditei neles, fiz o que eles me mandaram, mudei minha estrutura óssea facial, por causa de pessoas que diziam que eu era feia ou que poderia ser bonita. Você sabe que desde criança eu sempre almejei a fama. E foi por querer essa fama e estrelato que me operei, mas sabe o que eu percebi... nada do que eu fiz me garante isso. Você sabe assim como eu, como é difícil a luta que temos com o nosso externo e interno. Mas o importante é que estou me recuperando muito bem agora. Espero sua resposta ou sua visita. Estou realmente com saudade. Com amor, Eu. (Diário de Bordo, 20 de fevereiro de 2012).

⁷ Texto na íntegra em anexo.

Enfim, eu sabia que Princesa existia. Sabia seu nome, desejos, medos e alegrias, conheci a famosa Princesa Stephanie Caroline. Se esse processo fosse uma sessão de terapia, com certeza teria recebido alta, mas como diz Simone Reis: “Teatro não é terapia, mas é terapêutico.”. E a dúvida que me restou desta “sessão de terapia” foi: e agora, depois dessa tomada de consciência como transformar a minha história em arte?

Depois que tive alta do meu médico, após fazer uma cirurgia ortognática em fevereiro de 2012, voltei para os ensaios do espetáculo *Quem disse que não* no início de março. Encontrei uma turma eufórica, com novas cenas e performances. Como escrevi no meu Diário de Bordo, no dia 7 de março de 2012 “Cheguei com a casa bagunçada e gente demais falando, e eu não dando conta de abrir a boca.” Passei o mês de março e abril tentando me encaixar novamente naquele grupo. Que em muitos momentos era quase irredutível para novas propostas. Sentia que tudo que eu tentava produzir ou mostrava para a turma, não representava a minha verdadeira vontade de me expressar como artista.

Naquele momento eu tinha a plena consciência do que desejava falar em cena: Negação do próprio corpo, relacionado ao padrão de beleza estético ocidental e negação da realidade, no sentido de fuga da realidade e transtornos psíquicos. Mas como unir essas duas negações em uma só? E, principalmente, como retratar essas duas temáticas, em um espetáculo o qual eu não seria uma única personagem, por fazer parte do coro em outras cenas? Desta forma, teria apenas um pequeno espaço para abordar um tema tão amplo. Sentia-me tentando “colocar um elefante dentro de uma caixa de fósforos”, ou seja, muita coisa pra falar e pouco espaço para executar.

Mas mesmo sem saber ao certo como expressar tudo que desejava, eu continuei com as minhas pesquisas. E assim, observava que na maioria das minhas escritas automáticas e propostas de cenas ou performances, eu sempre dava ênfase a questão do reflexo, desse outro ser que não deixa de ser eu; desse alguém que representasse o outro lado da busca pela beleza, que mostrasse as consequências que, assim como eu e outras milhares de mulheres, passam para se enquadrar nos padrões estéticos contemporâneos. Foi então que percebi que necessitava de um duplo para expressar esse meu reflexo. Por isso, convidei a aluna Julia Porto para criar comigo a cena *Baby e Jane*.

Logo nas nossas primeiras conversas sobre a minha proposta de cena, Julia se mostrou muito interessada pelo o tema, por ter passado assim como eu, por histórias similares em relação ao padrão de beleza e as expectativas comportamentais de uma “boa menina”, criadas

pela família e sociedade. E assim, percebi que Julia também era uma “Princesa”. Em seguida o depoimento pessoal de Julia Porto, sobre o tema abordado por nós.

Desde muito nova minha mãe sempre me incentivou minhas "aparições" em público: pedia sempre que eu dançasse, cantasse, recitasse textos e etc. Ela me agenciou em várias agências de modelo e atriz mirim quando morávamos no Rio de Janeiro, fazer books e workshops eram fatos comuns na minha vida, assim como testes para comerciais e novelas. Sempre fui vaidosa e extrovertida, mas fui fortemente incentivada pelas pessoas a minha volta. Estava sempre arrumadinha, enfeitada com vários acessórios, fazia mechas nos cabelos e tinha sempre muitos amigos à minha volta. Na minha adolescência, sofri o impacto da puberdade, as meninas foram crescendo e eu fiquei pra trás, virei o patinho feio, e como não estava acostumada com aquela situação eu sofri um pouco. Mas foi uma época muito importante da minha vida, pois foi quando comecei a me questionar os padrões de beleza e comportamentos ensinados e impostos às mulheres. (Depoimento de Julia Porto.)

E foi assim, que em uma turma tão heterogênea, encontrei alguém que possuía uma negação parecida com a minha, e que se tornou meu duplo. Segundo Patrice Pavis, a palavra duplo “é um tema literário e filosófico infinitamente variado” (1996, p.117.), mas mesmo assim ele expõem algumas citações, que acredito que são pertinentes para o meu entendimento em relação ao trabalho criativo, que construí com a Julia.

Duplo: o duplo perfeito se realiza no sócia (MOLIÈRE, PLAUTO); um *alter ego* (Mefisto para Fausto); um cúmplice (Sganarello para Dom Juan), um parceiro ou uma projeção de si próprio para o dialogo (Rodrigo, filho e amante em *O Cid*). (1996, p.117.).

Fisicamente eu e Julia não somos parecidas, começando pelo o fato de eu ter 1,80 de altura enquanto ela tem 1,62. Sendo assim, a citação de Molière e Plauto, teorizando duplo como uma sócia, era quase impossível para nós duas. Porque a relação que poderia ser observada visualmente entre nós, era e de uma criança com uma adulta, ou uma criança com uma boneca. Tínhamos a consciência que a questão do reflexo que procurávamos, não poderia ser utilizada literalmente. Mas, poderíamos utiliza-la de maneira em que as duas se enxergam como o reflexo, não só de ambas, mas de uma sociedade que se vê muitas vezes obrigada a se enquadrar no reflexo de um padrão. Sendo assim, o conceito de duplo que utilizamos durante o nosso processo foi o de “uma projeção de si próprio para o diálogo.”. Ou seja, a relação que

decidimos estabelecer entre essas duas *personas* está ligada a uma reflexão pessoal e social que gerasse um diálogo e consequentemente algum questionamento.

Em nossas conversas e pesquisas, sobre o padrão de beleza, para a composição da cena *Baby e Jane*, fomos além dos nossos depoimentos pessoais e encontramos nove subtemas que foram as nossas principais referências, e que nos auxiliaram como base para a construção desta cena, que são:

- ✓ A busca incessante pelo padrão de beleza – Todos os transtornos psíquicos e comportamentais, que a procura de algo inatingível pode causar em uma mulher, como depressão bulimia e anorexia.
- ✓ A busca pela fama e o sucesso – A necessidade de ser aceita e amada por todos.
- ✓ Cirurgia Plástica – As inúmeras cirurgias plásticas que as mulheres realizam para se aproximarem ao ideal de beleza.
- ✓ O envelhecimento – A dificuldade que grande parte das mulheres sofre, ao se olharem no espelho e se enxergarem velhas.
- ✓ Concurso de Beleza – Mulheres que são avaliadas como melhores do que as outras somente pelos seus corpos.
- ✓ Mini-misses – Crianças que são expostas a concursos de beleza desde muito jovens e que na maioria das vezes cumprem expectativas de pais frustrados, ou pais que desejam conseguir dinheiro através dos filhos.
- ✓ Os astros mirins que são esquecidos durante a idade adulta ou velhice – A dificuldade que essas pessoas encontram para conseguir passar para outra etapa da vida.
- ✓ Etiqueta – O manual de boas maneiras que é ensinado desde muito pequena para a maioria das meninas.
- ✓ Boneca Barbie – Seus 60 anos no comando da ditadura da beleza de crianças e adolescentes.

Tínhamos como material de criação os nossos depoimentos pessoais, e esses nove subtemas, mas sentíamos falta de um referencial mais “palpável”. E foi assim, que conversando com o professor e mestre Denis Camargo sobre o nosso processo, que ele nos passou uma das nossas principais referências, que posteriormente iria influenciar a nome da cena, o filme *O que terá acontecido a Baby Jane*.

É um filme de 1962. em que Bette Davis é Baby Jane Hudson, antiga estrela mirim de Vaudeville que, ao crescer, tem que lidar com o declínio de sua carreira e o consequente isolamento. Joan Crawford, por sua vez, dá vida a Blanche Hudson. Blanche, ao contrário da irmã Jane, era um patinho feio quando criança e sofria com o menosprezo da mãe e da irmã famosa. Depois de crescida, a moça deu a volta por cima e se tornou uma estrela de Hollywood. Após um misterioso acidente de carro, Blanche fica parálitica e se afasta do show business, permanecendo sob os “cuidados” de Jane, cada vez mais desequilibrada.



(Figura 8. A atriz Bette Davis como Baby Jane. Montagem retirada do domínio público da internet.)

Logo após ver o filme, conseguimos identificar algumas características dos nossos depoimentos pessoais e dos nossos subtemas. Mas o que mais nos influenciou ao assistir *O que terá acontecido a Baby Jane*, foi a loucura que a atriz Bette Davis, conseguiu trazer para o personagem Baby e Jane. Era uma loucura que também procurávamos, mais ainda não sabíamos como expressar. As outras principais características que observamos no filme foram: a decadência, a falta de senso em relação ao que é considerado “ridículo” pela sociedade, o alcoolismo e a maldade.

Todas essas características que observamos no filme e no restante do material pesquisado por nós formam o contraponto comportamental não esperado de alguém que ocupe o lugar de padrão de beleza social. E era esse o nosso desejo, expor o padrão e ao

mesmo tempo desconstruí-lo, e mostrar as múltiplas faces que essa negação específica por ter. Porque nunca esperaríamos tanta crueldade de uma pessoa que recita esse “meigo” poema: “Quando sou boazinha e os obedeço, sou o anjinho da mamãe e para o papai sou pura como o ouro. Mas quando sou má e respondona, sou o diabinho da mamãe e para o papai sou a desaforada. Gostaria muito que me explicasse, pois sou jovem demais para entender.” (Trecho do filme *O que terá acontecido a Baby Jane*).

3.4.1. *Baby e Jane.*

Porque tudo que todos mais querem é ser como eu. (Cena *Baby e Jane*)

A primeira versão dessa cena intitulada como *Mulher Boneca*, foi apresentada no dia 02 de maio de 2012. Essa primeira versão já possuía elementos que perpetuaram até a cena apresentada no espetáculo *Quem disse que não*, como por exemplo: a coreografia da música *Animal Cracker* da Shirley Temple, a manipulação a partir do ventríloquo e frases de imposições comportamentais. Nessa primeira versão já trouxemos elementos da encenação muito específicos como figurinos iguais, e maquiagens e cabelos que faziam alusão ao de uma boneca. Mas a relação que existia entre essas duas *personas* estava entre mãe e filha, ou criança e boneca, o elemento de duplo, relacionado ao reflexo de uma projeção de si próprio, não se fazia presente ainda. O fato é que havíamos trazido o esboço de duas personagens, com caracterizações, movimentações e vozes específicas.

A principal crítica à primeira versão, tanto da Alice Stefânia como do Marcus Mota, nossos orientadores, foi: “desconstruam essa cena”. Pois nesta primeira versão estávamos baseando a nossa negação apenas no texto, algo extremamente diferente do restante do grupo, que até então construía uma dramaturgia imagética. As cenas dos demais partiam de performances muitas vezes intuitivas, com *personas* atemporais e sem uma estrutura lógica. Desta forma, nosso objetivo a partir daquele instante, era tentar se enquadrar na linguagem performativa, que o espetáculo estava caminhando. Mas como desconstruir algo que já foi criado, de maneira tão bem delimitada?



(Figura 9. Primeira versão da cena *Baby e Jane*. Foto de Isabella Pina. 2 de maio de 2012).

Para chegarmos ao que foi apresentado no espetáculo *Quem disse que não*, passamos por seis versões desta cena. O que nos incentivava a cada novo roteiro, foi o que Marcus e Alice nos disseram ainda na primeira versão apresentada, na tentativa de desconstrução da cena: “Quais são os elementos que vocês podem introduzir nessa cena, para causar um estranhamento no público?” (Diário de Bordo, 18 de maio de 2012.). Pensando na ideia de estranhamento e na tentativa de construir nossa cena, utilizamos como base o que Renato Cohen comenta sobre as funções que o estranhamento pode possuir.

Este “estranhamento” tem pelo menos duas funções: uma, como a idealizada por Brecht, é a de ao “destacar” um objeto de seu contexto original, forçar uma melhor observação do mesmo. A segunda, mais próxima dos surrealistas (principalmente da linha patafísica), é a de criar novas utilizações para o objeto em destaque, além da função inicialmente definida. (2007, p.61)

Na tentativa de nos enquadrarmos à linguagem que estava sendo construída para o espetáculo, buscamos tendências dramáticas que poderiam ser observadas em algumas

performances. Eleonora Fabião comenta sobre as tendências dramáticas gerais da performance e enumera quinze características em comum. Entre as quinze, evidencio quatro características que se fazem presentes nesta cena, e a aceleração ou desaceleração da noção de identidade até seu colapso; as quais irei discorrer neste tópico, fazendo uma ligação com o processo de construção da cena *Baby e Jane*.

Mas, antes de explicar sobre a construção da estrutura da cena, gostaria de ressaltar duas características de tendência dramáticas da performance, que para mim são de grande valia para esse processo.

O desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias, em exibir seu tipo ou estereótipo social; O investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamento e reivindicações próprias são publicamente performados. (FABIÃO, 2008, p. 8).

Assim como em algumas performances, a nossa composição de cena foi baseada em uma dramaturgia pessoal e em uma exposição do nosso estereótipo social (Princesa), como relatei durante este trabalho. Até então nunca havia utilizado as minhas histórias pessoais como ponto de partida para criações artísticas. Desta forma, durante a criação desta cena, em muitos momentos me via confusa em relação a que estava interpretando em cena: sou eu? ou uma personagem?

Nas seis versões que a cena *Baby e Jane* teve, em nenhum momento eu representava uma personagem totalmente fictícia em cena, porque era uma criação feita a partir das minhas histórias, mas também posso afirmar que não era uma auto-representação. Ou seja, o que representava em cena ia além das barreiras de um personagem, ou de um relato das minhas histórias de vida. Sentia que o que eu realizava, poderia ser a minha representação como pessoa, assim como a de milhares de mulheres que se veem manipuladas pelo padrão de beleza. Eu representava uma questão social, que não tinha nome, nacionalidade, idade ou objetivo de vida. O que mostrava em cena era uma *persona*.

Na performance geralmente se trabalha com a *persona* e não *personagem*. A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico. A *personagem* é mais referencial. Uma *persona* é uma galeria de personagens. O trabalho do *performer* é “levantar” sua “*persona*” (COHEN, 2007, p. 107).

Outro termo similar a *persona* que utilizamos durante o processo foi *figura* que, segundo Patrice Pavis representa “uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural do que por natureza interna.” (1996, p. 167). Esses dois conceitos de *persona* e *figura* nos guiaram durante o processo como forma de construção cênica, e nos fizeram entender que o processo partia sim, de nossas histórias pessoais, mas que iam além das nossas delimitações individuais.

Ao construir a cena *Baby e Jane* e ao tentar compreender melhor a ideia de *persona*, me via em alguns momentos confundindo *personagem tipo* com *persona*. Segundo Pavis *tipo* é um “personagem convencional que possui características físicas e fisiológicas ou morais comuns, conhecidas de antemão pelo público e constante durante a peça.” (1996, p. 167). Pela citação de Pavis, o que apresentei em cena realmente se aproxima de um *personagem tipo*, por estar tratando de estereótipos de fácil reconhecimento pelo público. Mas, durante a construção desta *persona* eu pude observar que existem dois fatores que diferenciam *personagem tipo* de *persona*, que são: A *persona* da cena *Baby e Jane* não possui características morais constantes durante a cena; e a *persona* não possui a função de imitar “pessoas reais” no palco (FERNANDES, 2011, p.14).

A possibilidade de representar uma *persona*, algo que nunca havia realizado anteriormente, me trazia certo desconforto, pois me preocupava com a minha interpretação, porque, em geral, as *personas* não são realistas. Então como trazer alguma intenção para esse ser? A resposta para essa minha pergunta está nas palavras de Renato Cohen, que comenta a performance de Joanne Akalait: “O primeiro impulso é de “extrojeção” a partir das criações da atriz. Depois a partir de um modelo [...] vai haver um trabalho de introjeção e composição.” (COHEN, 2007, p. 108). Talvez durante esse um ano processo para a construção do espetáculo *Quem disse não*, não tenhamos conseguido de chegar ao ponto de introjeção e composição. Apresentamos apenas os nosso impulso de extrojeção.

Depois de entender como acontece a construção de uma *persona*, iniciamos a criação da estrutura da cena *Baby e Jane*. Para um melhor entendimento sobre a estrutura da cena, podemos dividi-la em quatro etapas: a apresentação do padrão de beleza, quebra da expectativa do padrão comportamental, o ventríloquo e a tentativa das *personas*, após se deformarem, de continuarem a ser o padrão de beleza.

A primeira etapa, (apresentação do padrão de beleza) acontece quando as *personas* dançam e dublam a música da *Animal Cracker* da Shirley Temple, trazendo a referência do show de talentos das pequenas misses, nesse momento elas apenas reforçam o padrão beleza.

Mas é importante ressaltar que essas *personas* não representam somente a busca da beleza, pois teoricamente elas são o padrão de beleza a ser alcançado pelas outras pessoas, por serem loiras, brancas, magras e se vestirem de forma padronizada.

Mas, por mais que elas sejam o padrão de beleza, elas sofrem consequências devido as expectativas comportamentais e visuais que elas devem cumprir, expectativas essas, que são geradas desde muito cedo pela família e sociedade. Essas expectativas são representadas no momento em que elas cumprem o comportamento visual e social esperado para elas: dançando, cantando, tendo boas maneiras e sempre sorrindo, por mais que pereça superficial, estereotipado e extremamente mecanizado, mas sempre dentro dos padrões esperados.

E assim, a partir desse acúmulo de exageros e de características, nós transformamos essas duas *personas* em ícones a serem seguidos. Quanto mais reforçávamos o padrão, maior era o estranhamento que poderíamos alcançar quando as duas *personas* não cumprissem as expectativas comportamentais geradas pela audiência.



(Figura 10. Cena *Baby e Jane* espetáculo *Quem disse que não*. Foto de Roberto de Ávila. Junho de 2012).

A segunda etapa da cena, (quebra da expectativa do padrão comportamental) se encaixa em uma das características de tendências dramáticas da performance, comentada por Eleonora Fabião, que é: “o deslocamento de referências e signos dos seus habitats

naturais.” (2008, p. 8). Desde o primeiro momento em que eu e a Julia começamos a pensar nesta cena, Julia sempre comentou o seu desejo de comer algo em cena. E durante as nossas pesquisas etiqueta feminina, uma frase nos chamou mais atenção: “Uma mulher inteligente deve se preocupar com sua beleza interior.”. E assim, unindo à vontade da Julia, esta frase de imposição e pensando na desconstrução da cena, a partir de elementos que gerassem um estranhamento, vieram os “produtos de beleza”.

A ideia de comer “produtos de beleza” vem da interpretação literal da frase citada anteriormente. Sabemos que a “beleza interior” está relacionada a um bom comportamento social, mas a nossa intenção com esta ação era a de gerar a reflexão no espectador, de que está *persona*, que possui uma busca incessante para continuar sendo o padrão de beleza, não mede esforços para se enquadrar em todas as formas que beleza se manifesta. E enfim, alcançar a sublimação de ser bela interiormente. Desta forma, trazemos para o público uma outra característica da função dos “produtos de beleza”. Por mais que o produto continue sendo usado para proporcionar a beleza, seja ela externa ou interna, o nosso objetivo era modificar a função primordial do objeto, causando desta forma, o estranhamento ao público.



(Figura 11. Cena *Baby e Jane* espetáculo *Quem disse que não*. Foto de Roberto de Ávila. Junho de 2012).

Além do estranhamento, os “produtos de beleza” servem como elemento de alterações comportamentais dessas duas *personas*, que ao usá-los e ingerí-los desconstruem a expectativa visual, (por se deformarem) e comportamental (com risadas histéricas e um texto fragmentado), gerando desta forma, um colapso da carga imagética que essas duas *personas* traziam. O que faz referência a outra citação de Eleonora Fabião, sobre as tendências dramatúrgicas da performance, que é “a aceleração ou desaceleração da noção de identidade até seu colapso.” (2008, p. 8).

Acredito que a partir do momento que elas comem desses “produtos de beleza” elas surtam, baseadas em uma fuga de realidade comportamental, expressando a outra face que a busca da perfeição pode gerar, a loucura. E assim acontece a terceira etapa da cena (ventríloquo), que ocorre após a ingestão desses “produtos de beleza”, o que eu considero como auge do surto. A minha principal referência para construção desse surto vem das minhas pesquisas pautadas na negação da realidade – esquizofrenia. A Doutora Ana Beatriz Silva, em entrevista ao programa Sem Censura, relata de forma resumida as características de um paciente esquizofrênico durante o surto, o que me auxiliou na construção deste momento da cena.

Durante o surto, o discurso fica totalmente desorganizado, ele tem uma incapacidade de botar o pensamento lógico, porque é tanta emoção, ele está mergulhado em tanta emoção, que o pensamento fica desconectado e tende a repetir. (Doutora Ana Beatriz Barros. Vídeo postado no site youtube, programa Sem Censura.)

O texto⁸ dito nesse momento não possui características marcantes e não tem uma estrutura lógica, são apenas frases de imposição comportamental que a maioria das mulheres aprendem desde muito novas, intercalando com alguns xingamentos. Não trazia conceitos moralistas, que incentivariam as mulheres que assistissem a cena a se libertar desses moldes pré-estabelecidos. A importância desse ato era apenas a de evidenciar a manipulação corrompida, dessa *persona*, que se deixara influenciar por todas as imposições sociais para se enquadrar aos moldes esperados para “uma boa mulher”.

⁸ Texto em anexo.



(Figura 12. Cena *Baby e Jane* espetáculo *Quem disse que não*. de junho de 2012).

A quarta e última etapa (a tentativa das *personas*, após se deformarem, de continuarem a ser o padrão de beleza.) é a finalização da cena, que se inicia quando a minha persona diz em forma de súplica: “Porque tudo que todos mais querem é ser como eu”. E por mais que essa frase seja a mais sincera dita durante a cena, ela rapidamente ignorada por mais um surto dessas duas *personas* com as suas risadas histéricas. Ao final as duas saem, mesmo que horríveis e não cumprindo com as expectativas comportamentais e visuais, saem transtornadas, mas sempre sorrindo, olhando para o público e esperando até o último momento o amor e a gratidão deles por elas serem tão belas. É o reflexo que tudo ao exagero pode levar a loucura. É a linha tênue do divino e do grotesco.

Desta forma, posso concluir que esse processo que resultou no espetáculo *Quem disse que não*, e principalmente na cena *Baby e Jane*, fez com que como artista, através do meu depoimento pessoal, eu tivesse a possibilidade de ter uma tomada de consciência de certos comportamentos meus, o qual me levou a sair da minha zona de conforto como atriz e como pessoa. Hoje compreendo que o importante é sempre continuar me instigando, sensorialmente e intelectualmente a cada nova criação, como comenta Eleonora Fabião: “não apenas colocar propositalmente pedras em seu sapato, mas usar sapatos de pedras, para que outros fluxos e outras maneiras de percepção e relação possam circular.” (2008, p.14).

3.4.2. *As aventuras da beleza de Julie Caroline* ou vamos continuar.

Apesar das adversidades, eu e Julia decidimos continuar nossas pesquisas. Além da obrigatoriedade da circulação do espetáculo, prevista na normativa da disciplina Diplomação em Interpretação Teatral II, nós optemos por prosseguir com este processo pelas inúmeras possibilidades cênicas, que esses nossos depoimentos pessoais podem ainda nos proporcionar.

As aventuras da beleza de Julie Caroline é uma das vertentes que decidimos seguir após o espetáculo *Quem disse que não*. Ainda estamos em processo de pesquisas, mas com o auxílio de Fabrícia Carvalho como dramaturgista, criamos uma esquete, que foi apresentado em fevereiro e março de 2013. Nosso objetivo com esta esquete era expor as várias máscaras sociais que estavam presentes na *persona* da cena *Baby e Jane*, ou seja, todas as referências (p. 45 deste trabalho) que serviram de inspiração se transformaram em personagens, que representam as três principais fases da vida de uma mulher – infância, idade adulta e velhice, relacionando a busca do padrão de beleza.

Nosso objetivo agora é conseguir ir além das barreiras do depoimento pessoal e enfim, trabalhar com questões universais, sem é claro, nos desvincilharmos totalmente do material pessoal. Por isso, no atual momento a principal referência que tem me auxiliado como fonte de pesquisa é a artista francesa Orlan. Orlan chega ao processo tardiamente, ou na fase certa, devido a maturação de certas vontades cênicas, o meu primeiro contato é através da sua performance “A reencarnação da Santa Orlan”, a qual ela se submete a nove cirurgias plásticas, que tinham como função desconstruir a imagem mitológica feminina, construída através da história da arte.

Orlan com sua *Carnal Art* trabalha com o “auto-retrato no sentido clássico, mas com meios tecnológicos que são os da sua época. Oscila entre a desfiguração e a refiguração.” (FARIA, 2009 *apud* ORLAN) .Ou seja, tudo que produzi nesse processo possui uma ligação muito forte ao trabalho de Orlan, como por exemplo a questão da desfiguração do corpo feminino, que pode ser observada na minha primeira performance, com colagens de revistas, (p. 39 deste trabalho) e com os “produtos de beleza” na cena da *Baby e Jane*. Desfiguração esta, que tinha como objetivo gerar uma nova refiguração para esse corpo feminino, para o meu corpo feminino. Em seu manifesto da *Carnal Art* Orlan esclarece que:

A Arte Carnal não é contra a cirurgia estética, mas contra as normas e valores que ela veicula e que se inscrevem particularmente nas carnes femininas, mas também masculinas. A Arte Carnal é feminista, é necessária. A Arte Carnal se

interessa pela cirurgia estética, mas também pelas técnicas de ponta da medicina da biologia que questionam o estatuto do corpo e trazem problemas éticos. (FARIA, 2009 *apud ORLAN*)

Desta forma, o processo que seguirei daqui pra frente, além de todas as influências que citei nesse trabalho ganha o reforço dessa artista, que pautada nas mudanças de nome, de fisionomia e utilização de composições fotográficas à biotecnológicas, questiona valores sociais, éticos e religiosos.



(Figura 13. *As aventuras da Beleza de Julie Caroline*. Foto de Daniel Queiroz. Fevereiro de 2013).

Corpo cortado, aberto, mapeado, examinado, violentado, exposto, comercializado, idolatrado... Que corpo é este que nos aparece hoje? Obsoleto? Talvez! Coberto de véus que esconde o que de mais abominável existe? É possível! Dificilmente olhamos para carne viva, descoberta, mesmo que seja só e apenas um pequeno corte. Como nos relacionarmos com um corpo sem órgãos? Ou como nos relacionarmos com um corpo com órgãos cada vez mais fragilizados? A história e a cultura mapeou o nosso corpo com regras e leis que moldam o nosso comportamento; [...] No século XX a esperança de vida aumentou e ninguém quer morrer, já não se acredita nessa vida como continuum e teme-se pela velhice e pelas consequências que se seguem, por isso é mais do que aceitável que haja este culto do corpo saudável, da juventude e do belo. Na arte, tudo muda, há muito que se descobriu que o verdadeiro impacto da arte na vida cotidiana não era o mostrar o belo mas o

desvendar do feio e das técnicas. Ao realizar este trabalho, Orlan colocou em cena esse confronto com a morte e com o feio, mostrando olhos inchados, cicatrizes na cara, uma monstruosidade que impressiona. O importante deste trabalho é que dele se fale. (DUARTE).

CONCLUSÃO – Ou aprendendo a conviver com Princesa.

Stephanie escreve uma carta para Stephanie.

“Brasília, 29 de junho de 2012 (último dia de apresentações) como você está Stephanie? Sei que dormiu mal essa noite, ficou se remexendo de um lado pra outro na cama. Estou muito cansada, não só fisicamente, mas principalmente emocionalmente. Não sei explicar ao certo o que é. Talvez esteja frustrada, sim frustrada com espetáculo, comigo. Existem muitas coisas que me fazem pensar tudo isso... Ser ator é uma crueldade e ao mesmo tempo uma dádiva brutal. Ser ator não é simplesmente estudar anos e fazer algo (muitas vezes de forma mecânica). É uma recriação diária, uma luta diária, contra você, os seus medos e dificuldades cotidianas que a maioria das pessoas não revela. É uma profissão cruel por dependermos da aprovação do outro. É claro que todas as profissões precisam de aprovações. O médico cura uma pessoa ele é aprovado. O pedreiro faz uma casa é aprovado. Fórmulas lógicas de como fazer as coisas (não desmerecendo as outras profissões). Nós atores precisamos de uma aprovação dos sentimentos e emoções de cada pessoa que está nos assistindo. É claro que o ator também tem suas técnicas para ser aprovado pelo público. Mas o resultado dessa fórmula nem sempre é exato. Não podemos nunca prever a reação do público. Você pode passar meses estudando, ensaiando e sofrendo para fazer algo que você realmente considere bom para ser mostrado. Você pode até ter bons argumentos e uma técnica boa. Mas NADA, NADA, NADA, NADA, te garante que o público irá gostar de você.”

Esse processo de um ano e meio me ensinou muito como pessoa e como atriz, esta carta é mais um retrato do aprendizado durante esse período. A partir das minhas experiências desses quatro anos e sete meses fazendo um curso superior em Artes Cênicas e, principalmente depois desse processo, deixo essa fase de graduação tendo a certeza de que sou uma atriz compositora. Sou capaz de criar e representar aquilo que considero como arte. Tenho consciência do meu corpo e da minha voz.

No processo específico do *Quem disse que não*, compreendi que a utilização do depoimento pessoal vai além das minhas histórias e que tudo que eu represento em cena. Antes de ter um significado para o público, deve ter um significado (sensorial ou literal) pra mim, independente de representar uma *persona* ou um personagem. Entendi que, para participar de processos colaborativos “a generosidade é imprescindível em qualquer posição que se ocupe” (RINALDI, 2006, p.136.). Independente de tudo em relação à arte que já tenha

sido criado, ou experimentado, sempre vai existir um grupo de jovens atores que tenha algo a dizer.

Mas a pergunta que não quer calar: O que acontecerá com Princesa daqui pra frente? Digo-lhes com toda certeza que Princesa não morreu. Ela está meio confusa, levemente ofendida com tantas sátiras feitas a partir da história dela, mas no fundo se achando importante por ser o tema central de uma monografia e pesquisa acadêmica.

Princesa ou Stephanie (chamem-na como preferir) vai continuar existindo, até o dia que eu morrer. Depois de um processo que fala sobre negação e dessa tomada de consciência, eu não poderia simplesmente negar a existência de Princesa, e encontrar um novo estereótipo como, por exemplo, a Cult Caroline (pronuncia o nome com sotaque inglês), que é o exemplo da artista contemporânea, vanguardista, pós-moderna que não assiste à novela das nove, porque ataca o seu intelecto aguçado. O fato é que nós possuímos inúmeras máscaras sociais com características que acarretam mudanças comportamentais e visuais. E desta forma, eu posso sim ser Princesa, da mesma forma que a Cult Caroline, ou a revolucionária de Taguatinga e outras milhares de máscaras que eu posso assumir. Assim como na arte, eu posso ser quem eu quiser.

Mas a minha preocupação como artista é não me tornar refém dessas minhas várias faces, como eu era refém de Princesa. Como atriz, eu preciso ter a consciência do quanto eu mostro em cena de cada uma dessas minhas máscaras sociais, dependendo de cada trabalho. Desta forma, posso concluir que independente de representar personagem/ figura/ *personal*/ *performer*/ personagem-tipo /comediante/ *clown*/ indivíduo, o material que eu mostro em cena vai sair de mim, porque é o meu corpo e a minha voz que se mostram para o público.

E com as palavras de Marina Abramovic eu concluo este meu trabalho.

Todo verdadeiro artista é meio assim. Eu penso que você tem que chegar a uma síntese. Você sempre deve começar de você mesmo, mas no processo o resultado que vem ao público deve ser transcendental e geral. Ele deve torna-se de todo mundo. Mas começa com o pessoal sempre [...] Então, quão mais fundo você mergulha em si mesmo, na verdade mais universal você parece. (RINALDI, 2006, p.142 *apud* KAYE, 2002, p.21)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA

- BOAL**, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. 2009.
- BRIÚSOV**, Valiéri. *Dentro de um espelho*.
- CASTRO**, Angela. *A arte da bobagem manual para o clown moderno*. Tradução Laís Pimentel e Angela de Castro. Londres. 1997.
- COHEN**, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2007.
- FABIÃO**, Eleonora. *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. 2008.
- FADIMAN, J. & FRAGER**, R. *Teorias da Personalidade*. São Paulo: Ed. Harbra. 1986.
- FERNADES**, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2010.
- FERNANDES**, Silvia. *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea*. Salvador. 2011.
- FERREIRA**, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio século XXI*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 2001.
- NOVARINA**, Valère. *Carta aos atores e para Louis Fuès*. Rio de Janeiro. Ed. 7letras. 2005.
- REWALD**, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2005.
- RINALDI**, Miriam. *O ator no processo colaborativo do teatro da Vertigem*. 2006
- PAVIS**, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1996.
- STANISLAVSKI**, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. 2008.

LINKS

FERNANDES, Ciane, *Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação*.

Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Ciane%20Fernandes%20-%20Entre%20Escrita%20Performativa%20e%20Performance%20Escritiva%20O%20Local%20da%20Pesquisa%20em%20Artes%20Cenicas%20com%20Encenacao.pdf>

Acesso dia 03 de fevereiro de 2013.

REVISTA VEJA, *Brasil ocupa 2ª posição em número de cirurgias plásticas estéticas no mundo*. Janeiro de 2013.

Acesso dia 28 de fevereiro de 2013.

<http://veja.abril.com.br/noticia/saude/brasil-ocupa-2a-posicao-em-numero-de-cirurgias-plasticas-esteticas-no-mundo>

OBSERVATÓRIO DA MULHER, *Brasil, mulher, beleza*. Rachel Moreno.

Acesso dia 28 de fevereiro de 2013.

http://observatoriodamulher.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=702&Itemid=159

SAMPAIO & FERREIRA, Rodrigo e Ricardo. *Beleza, identidade e mercado*. Psicologia em Revista. versão ISSN 1677-1168. Psicol. rev. (Belo Horizonte) vol.15 no.1 Belo Horizonte abr. 2009

Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1677-11682009000100008&script=sci_arttext

Acesso dia 10 de fevereiro de 2013.

BOTA, Fátima. *Atributos da Qualidade: Um Estudo Exploratório em Serviços de Estética e Beleza*. Dissertação de Mestrado, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. Outubro de 2007.

Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/4080/ACF184.pdf?sequence=1>

Acesso dia 10 de fevereiro de 2013.

Programa Sem Censura, Entrevista com a psicóloga Ana Beatriz Barros.

<http://www.youtube.com/watch?v=T7cshx-Q6N0>

NOQUEIRA, Ligia. *Francesa Orlan fala sobre a arte de modificar o próprio corpo com cirurgias*. Reportagem para o site G1 São Paulo. São Paulo. Agosto de 2008.

Disponível

<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL736383-7084,00-FRANCESA+ORLAN+FALA+SOBRE+A+ARTE+DE+MODIFICAR+O+PRÓPRIO+CORPO+COM+CIRURGIAS.html>

Acesso dia 27 de fevereiro de 2012.

FARIA, Anna Amélia. *Mil e uma Orlans*. Dissertação de Pós-graduação, Universidade Federal da Bahia. Salvador. Outubro de 2009.

<http://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=urn:repox:ibict.brall:oai:www.ufba.br:1659>

DUARTE, Eunice. *Orlan do outro lado do espelho*.

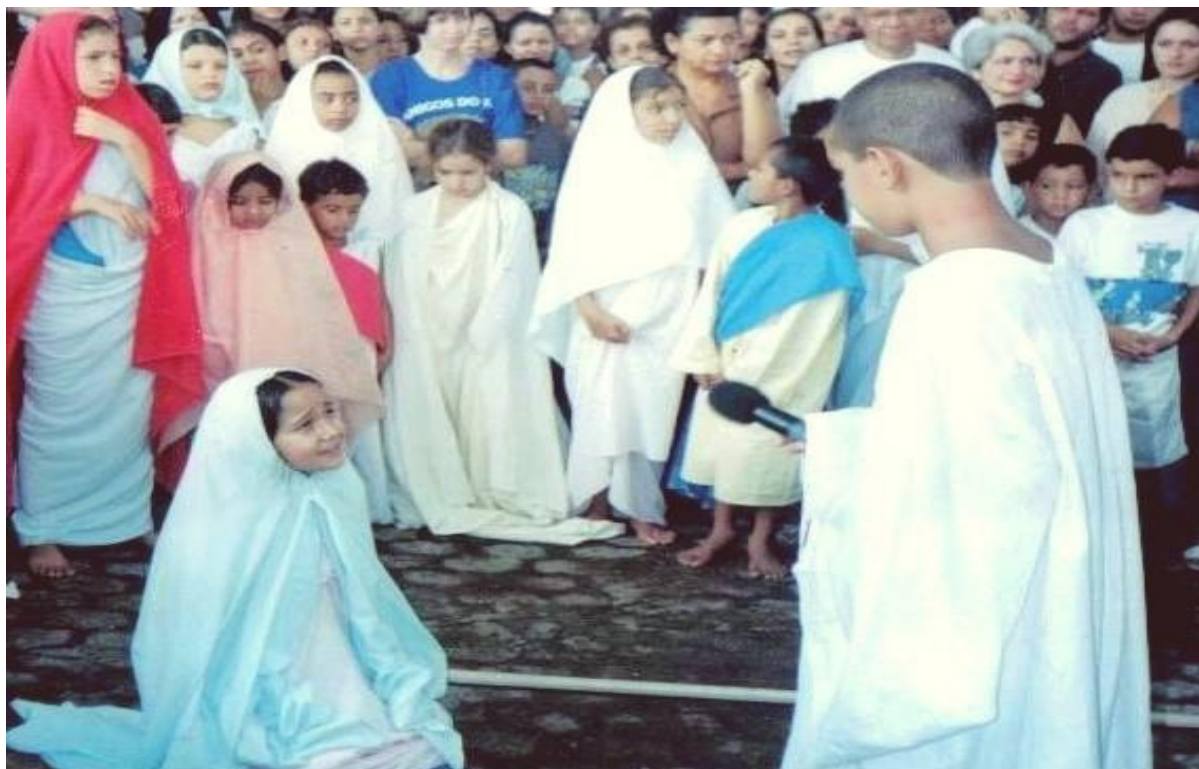
<http://bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html>

ANEXOS

1. Fotos e reportagens da carreira de Princesa.



Teste para propaganda de Xampu – Arquivo Pessoal 1998.



Via Sacra da Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Arquivo Pessoal 2000.



Curso de Interpretação para cinema e televisão. Arquivo pessoal 2001.



Noite de Talentos do colégio Stella Maris. Arquivo pessoal 2002.

Jornal da Comunidade - NOSSOBAIRRO - A PRINCESA DO SUDOESTE - Mozilla Firefox

Arquivo Editar Exibir Histórico Favoritos Ferramentas Ajuda

http://comunidade.maiscomunidade.com/conteudo/2009-12-26/nossobairro/1709/A-PRINCESA-DO-SUDOESTE.pi

Mais visitados Primeiros passos Últimas notícias Personalizar Links

Jornal da Comunidade - NOSSOBAIRRO...

Imprimir Enviar por email Receber newsletter RSS

A princesa do Sudoeste

Aos 19 anos, Stephanie tornou-se a garota mais bonita da região, agora se prepara para concorrer ao Miss Distrito Federal, em 2010

Lais Braz
loliveira@jornaldacomunidade.com.br Redação Jornal da Comunidade

Tamanho da Fonte - A +



A Miss Sudoeste 2010, Stephanie Caroline Marques Santos tem os requisitos para se tornar uma miss: beleza, simpatia e brilhar com sua desenvoltura na passarela. Somado a todos esses requisitos 1.80m de altura e um nome de princesa, sugestão da enfermeira da maternidade que homenageia as princesas de Mônaco, Stéphanie Marie Elisabeth e Caroline Louise Marguerite Grimaldi.

Apesar de carregar um nome de majestade, a Miss Sudoeste é uma garota simples e muito família. Ela mora em um apartamento com a mãe, a professora da Secretaria de Educação há mais de 25 anos, Jacira Marques. As duas são muito unidas, sempre informam uma para a outra onde vão. "Mesmo quando minha mãe vai a padaria pergunto se ela está levando o celular, pode acontecer alguma coisa, também nunca dormimos sem antes fazer as pazes", disse Stephanie.

Jacira é a maior fã da filha que além de miss, também é atriz. Ela começou a carreira bem pequena fazendo apresentações na escola onde a mãe trabalhava. Hoje, aos 19 anos, ela cursa artes cênicas na Universidade de Brasília (UnB), e não vê outro futuro além de atuar nos palcos: "Temos que escolher o que gostamos, porque acima de tudo fazer bem feito".

Aguardando resposta de pagead2.googleadsyndication.com...

PT 09:43

As menores ofertas da internet estão aqui

Roda Soyuz Black Mirror 17 x 7 - T...
De: R\$701,00
Por: R\$539,00
Americanas

Bauleto Preto 35 litros
Por: R\$134,90
Magazine Luiza

Alarme Automotivo Two Way c/ Sensor...
De: R\$649,00
Por: R\$499,00
Fertshop

Entrevista ao Jornal da Comunidade. Janeiro de 2010



Concursos de Beleza: Miss Taguatinga Universo 2009, Miss Sudoeste-Octogonal Universo 2010, Miss Distrito Federal Universo 2010, Miss Brasil Globo 2010, Miss Brasília Sertaneja 2010.



Antes (2010) e depois (2012). Cirurgia Ortognática.



Sessenta dias de Princesa? Período de recuperação da cirurgia Ortognática. Foto inspirada na instalação “*Corpo em quarentena*” de Orlan. “As fotos mostram os inchaços e todas as cores pelas quais passamos – azul, amarelo, vermelho. Muitos cirurgiões não quiseram me operar, não queriam mostrar o que acontecia no meio do processo, só o antes e o depois” (ORLAN).

2. Escrita Automática, 26 de março de 2012.

3. Roteiro da cena *Cabana*.

(Criança 1 e 2 brincando e cantando, enquanto a escada e virada)

Música: Din din castelo/ Um anjo celo/ Ele mora no castelo/ Mal assombrado/ Xixi de rato/
Pra todo lado/ E a coitadinha/ Da princesinha/ Não aguentou (x7)

(Criança 2 erra a brincadeira)

Criança 1 Você não tá vendo que não é assim? Ai meu Deus! Todo dia a gente vem nesse mesmos lugar, brinca da mesma brincadeira, no mesmo lugar e quando chega nessa mesma parte você erra.. ai! Sabe qual é o problema? O seu sistema nervoso central não registra as coisas direito, por isso que você não tem coordenação motora e não sabe brincar

(Apontando para o coração da criança 1)

Criança 2: Ai, nem é verdade! A culpa é toda sua! Porque o seu ventrículo direito e o seu ventrículo esquerdo não bombeiam sangue da forma correta! Por isso que você nem é capaz de amar!

Criança 1: “Ai você não é capaz de amar, você não é capaz de amar”... E você que tem esses brônquios que não fazem a conversão de gás carbônico em oxigênio direito. Ai, falta oxigênio no seu cérebro e por isso que você é burra! Toda burra assim oh!

(cobrindo o rosto com a saia)

Criança 2: Eu não sou burra! E você que tem a retina toda bichada, deve ter uns mil graus de miopia, uns mil graus de astigmatismo, deve até ter catarata. Por isso que você é toda cegueta assim! Ai ai cegueta!

Criança 1: Ah eu sou cega?! Eu sou cega? E você! Fica ai com esse intestino que não expelle os resíduos, ai fica: “ai eu tenho fezes, eu tenho fezes”...e por isso que você FEDE!!!

(passando a mão no “orifício blastoporal rugoso” e fazendo a criança 1 sentir o cheiro)

Criança 2: Eu nem fedo, não fedo! Eu não fedo porque a minha mamãe me ensinou a limpar muito bem o meu orifício blastoporal rugoso. Quer ver tá cheiroso oh? Oh tá cheirosinho!

Criança 1: Que nojo! Você parece um Neandertal. Ai eu tenho certeza que ela não é geneticamente evoluída... Eu aposto que tem um apêndice, quer ver que ela tem o siso! Ela tem o siso, ela tem o siso, tchurariraru, tchurariraru!

(Abaixando a blusa da criança 1)

Criança 2: E você que tem glândulas mamárias!

(Blackout)

4. Conto – Dentro do Espelho.

5. Carta de Princesa para Stephanie.

6. Roteiro cena *Baby e Jane*.

Jane entra empurrando um carrinho de supermercado onde Baby está sentada.

Baby dança e dubla a música Animal Cracker.

Jane estende a toalha de piquenique e retira os potes de produtos de beleza e começa a passar no corpo.

Baby para de dançar e também vai passar o produto de beleza no corpo.

Baby e Jane comem o produto de beleza.

(Passando o gel no cabelo e depois faz Jane comer)

Baby: Uma mulher inteligente deve se preocupar com a sua beleza exterior, mas também deve se preocupar com a sua beleza interior.

As duas começam a rir.

Jane pega o pote de gel de Baby, come freneticamente e derruba Baby.

Jane observa que Baby está “sem vida”.

Jane bebe o Listerine.

(Segurando Baby como boneca de ventríloco e bebendo listrine)

Jane: Hoje eu decidi ficar mais linda que o de costume. Vesti o meu vestido mais vistoso e usei o meu perfume francês. SUA PUTA (hahahahahaha) Não gostou não? Só mesmo uma vagabunda de segunda e imunda pra pensar isso de mim. Sua vaca! Piranha. Porque tudo que todos mais querem, é ser como eu!

Baby faz Jane de boneca.

Baby e Jane começam a rir freneticamente, fazem uma pose final, arrumam as coisas do piquenique no carrinho.

Baby senta no carrinho que Jane está empurrando. As duas saem sorrindo mas com alguns tiques.